

FINE
ARTS

N
8
.08
Jahrg.
11
heft. 1
1924

PERIODICAL

University of Virginia Library
NB: 08 JAHRG. 11 HEFT. 1 1924
ARTS.JOUR Ostasiatische Zeitschrift.



MX 002 130 810

Fiske Kimball
FINE ARTS LIBRARY

UNIVERSITY
OF VIRGINIA
CHARLOTTESVILLE
LIBRARY

Fiske Kimball
FINE ARTS LIBRARY

Fine Arts Lib.

N

8

.08

Joh. 19. 11

heft. 1

1924

Die viersprachige Gründungsinschrift des Klosters Pi-yün-sze bei Peking.

Übersetzt von E. Hähnisch.

Mit 3 Abbildungen auf 2 Tafeln.

Die von D. Franke und B. Laufer kurz vor dem Kriege herausgebrachten prächtigen photolithographischen Wiedergaben mehrsprachiger Inschriften der Kienlung-Zeit von Peking und Jehol bedeuten für die sinologische Epigraphik einen großen Gewinn¹⁾. Die klar und scharf ausgeführten Tafeln ermöglichen bei ihrer handlichen Form, gegenüber den meist ungefügigen Papierabreibungen, ein bequemes Nebeneinanderlegen der verschiedenen sprachigen Texte und erleichtern dadurch die vergleichende Arbeit in außerordentlichem Maße. Der durch die Veröffentlichung dieser Inschriften der Forschung zugänglich gemachte Stoff dient zur weiteren Erschließung eines wichtigen und großen Teilgebietes der Sinologie, nämlich des Lamaismus in China und der neueren chinesischen Kolonialgeschichte, und zwar in dreifacher Hinsicht: Epigraphisch gibt er uns erstklassige Muster der recht beträchtlichen Inschriftenliteratur der Mandschuzeit, deren Hauptperiode gerade in die Regierung Kienlung fällt, wobei ein Teil der chinesischen Inschriften, als von der Hand des Kaisers herrührend, besondere Beachtung erheischt: Es ist eine Leichterurkunde in breiten Formen und dicken Strichen, die auf den Maler und Schönschreiber 趙孟頫 Chao Meng-fu (1254—1322) zurückgehen soll und als Schrift des Kaisers weite Annahme in der Gelehrtenwelt des 18. Jahrhunderts gefunden hat. Über die mandchurischen, mongolischen und tibetischen Schriftarten dieser Zeit läßt sich noch nichts Bestimmtes sagen, da die Arbeiten auf diesem Gebiete noch mangeln. Es ist aber anzunehmen, daß auch diese Schriftformen nicht ohne das kaiserliche Gutachten geblieben sind, ihre besondere Eigenheit aufweisen und für die zeitgenössische und spätere Inschriftenliteratur, vielleicht auch für den Blockdruck, bestimmend gewesen sind²⁾.

Inhaltlich mögen die Tempelinschriften uns wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte des Lamaismus in China geben, die Denksteine aus den Kolonialkriegen manche Einzelheiten verraten, die in der Aktensammlung und der kolonialgeschichtlichen Literatur nicht aufgeführt werden, dazu die einheimischen Formen mancher fremder Personen- und Ortsnamen³⁾.

Die größte Bedeutung der Inschriften aber dürfte in dem reichen sprachlichen Stoff liegen, den sie für die vergleichende Terminologie der Kolonialsprachen beibringen. Denn im buddhistischen Kanon, für den schon das Mandchu fehlt, haben wir erstens nur wenige Stücke, welche dreisprachig in derselben Fassung erscheinen⁴⁾. Sodann deckt sich der Stoff

¹⁾ D. Franke und B. Laufer, Epigraphische Denkmäler aus China. I. Teil. Lamaistische Klosterinschriften aus Peking, Jehol und Sincan (81 Tafeln, 40×102 cm) bei Dietr. Reimer, Berlin 1914. —

²⁾ Das Mongolische entbehrt, wie üblich, der Punctuation. — ³⁾ Vgl. E. Hähnisch, Das Goldstromland, in Sven Hedin, Southern Tibet, Bd. IX, S. 75. — ⁴⁾ Auch die von L. Fée lithographiert herausgegebenen mehrsprachigen buddhistischen Texte entsprechen sich untereinander nicht unbedingt.

und daher auch der Sprachschatz des Kanons nicht ganz mit dem der Tempelinschriften. Wir werden demnach von diesen sehr wohl eine Bereicherung der Terminologie erwarten können. Eine kritische Bearbeitung der ganzen Franke-Kauferschen Sammlung könnte also verschiedenen Feldern der sinologischen Wissenschaft eine reiche Ernte versprechen. Es sei hierunter zunächst mit einer Einzelprobe der Anfang gemacht.

Die dazu gewählte Inschrift, die Tafeln 31—34 der Mappe umfassend, deren chinesischer Text im Anhang in photographischer Verkleinerung gegeben ist, stellt die Gründungsurkunde des 碧雲寺 Pi-yün-sze dar, des Klosters „zu den smaragdgrünen Wolken“. Die bekannte, wundervolle Anlage, etwa 20 km w. von Peking in der Ebene vor den Westbergen gelegen, hat uns E. Woerschmann in seinem neuen Prachtwerke „Baukunst und Landschaft in China“¹⁾ in 8 Ansichten vorgeführt. Über die Geschichte des Klosters finden wir eine Angabe in der großen Reichsgeographie²⁾: „Das Kloster ‚zu den smaragdgrünen Wolken‘ liegt auf dem Weihrauchberge. Es ist von 耶律額爾吉 Yelü Ergi³⁾ in der Mongolenzeit errichtet. In der Ming-Zeit, zur Regierung Cheng-t'ung (1436—50), als der Eunuch 于經 Yü King ihm ein Namensschild schrieb⁴⁾, nannte es der Volksmund Yü-tung-sze, Kloster des Herzogs Yü“. Unter einer Klippe rinnt eine Quelle aus einer Steinpalte hervor mit dem Klange ts'ung-t'ung wie von einer Laute, der (daneben gebaute) Pavillon heißt ‚der herrliche Platz, wo man das Wasser hört‘. Vor dem Pavillon befindet sich ein kleiner Teich, in den lauter Lotusse gesetzt sind, und neben diesem Teiche ist Bambus zu einem Hain angepflanzt. Der Pavillon trägt einen Spruch: ‚Wasser und Himmel sind von ein und derselben Farbe‘.

Im 17. Jahre Kanghi (1678) der gegenwärtigen Dynastie schrieb der Kaiser Scheng Tzu mit eigener Hand (auf eine Tafel am Pavillon) die Zeichen 激湍 ki-t'uan, sie (die Quelle) springt und sprudelt (über die Steine)⁵⁾. Im Jahre 13 Kienlung (1748), als der Tempel neu gebaut wurde, verfaßte der Kaiser eine Inschrift (zu dieser Gelegenheit)⁶⁾ und schrieb außerdem eigenhändig eine Quertafel für die Buddhahalle 能仁寂照⁷⁾ neng-jen

¹⁾ bei Ernst Wasmuth, Berlin 1923, Blatt 14—21. Vgl. auch seinen illustrierten Aufsatz „Pi-yün-sze, ein buddhistischer Tempel“, Wochenschrift des Architektenvereins, Berlin 1908. Die im Anhang beigegebenen Bilder sind uns von Herrn W. gütigst zur Verfügung gestellt worden. — ²⁾ Ta-t'ung ts'ung shih VII, 7. — ³⁾ Wahrscheinlich ein Tunguse, denn er trägt den Familiennamen des Hiao-Hauses. Eine Inschrift des Kaisers Kienlung, in Woerschmanns Aufsatz erwähnt und teilweise übersetzt, berichtet, daß Dilisk, ein Zensor und Nachkomme des berühmten Ministers Yelü Tschutsai, ein Gebäude geschenkt und den Berg hergerichtet, der Polizeidirektor Yü King den Tempel ausgebaut und verschönt, der verachtete Eunuche 魏忠賢 Wei Chung-hien ihn vergrößert habe. Die beiden letzten durch Hinrichtung bzw. Selbstmord im Anfang des 16. u. 17. Jahrh. geendet, haben hinter dem Tempel ihre Grabhügel. — ⁴⁾ D. h. ein Querbrett mit dem Tempelnamen. Im Text steht 招之 — ⁵⁾ Dieser literarische Ausdruck kommt nach dem literarischen Stellenverzeichnis P'ei-wen yün-fu (hierunter zitiert P. W.) u. a. in einem Gedichte des 徐 堪 Sü Kan (zu Anfang des 13. Jahrhunderts) vor, betitelt „Der Siang-Fluß“. — ⁶⁾ Diese Angabe muß sich auf unsere Inschrift beziehen. — ⁷⁾ Die beiden ersten Zeichen bilden die Übersetzung von Shäha, dem Familiennamen des Buddha. Die Zeichen drei und vier sollen eine Ellipse aus einem Saße des Shurangama-Sūtra darstellen „in der Einsamkeit das Herz erleuchtet und die Einsicht erschlossen“. Die ganze Zeichenverbindung soll wohl den Namen Shähamüni ausdrücken, wenn auch die dafür gebräuchliche Übersetzung statt des vierten Gliedes 照 chao „leuchten“ das Zeichen mo „schweigen“ zeigt.

shu-chao 'Shātyamūni'. Der Name Ergi (Ergi) wurde früher 阿利吉 D lisi geschrieben und neuerdings in die neue Form übersetzt¹⁾. Nach diesem Bericht geht die alte Klosteranlage noch in das 13. Jahrhundert zurück, und ebenso wohl auch der Name, zu dem vorübergehend in der Mitte des 15. Jahrhunderts eine volkstümliche Bezeichnung getreten war. Der Klostername, der als literarischer Ausdruck einem Gedichte Po Kāi's 白居易 (772—846) „von den Blüten des Laubbaumes“ entnommen sein könnte, findet seine Erklärung in dem idyllischen Bilde, das uns den Platz vor dem Lusttempelchen vor Augen zaubern soll. Wenn es auf der Tafel heißt „Himmel und Wasser zeigen die gleiche Farbe“, so muß man sich denken, daß der Blick aus dem Pavillon auf das vom umstehenden Bambus grün beschattete Wasser des Teiches fällt, in dem Himmel und Wolken sich widerspiegeln²⁾.

Der von unserer Inschrift behandelte große Neubau der fünfstürmigen Pagode vom Jahre 1748 findet sich also hiermit in der Literatur belegt. Befremden muß es aber, daß wir über den Anlaß zum Pagodenbau, den Besuch des tibetischen Lamas beim Kaiserhofe aus der Literatur nichts erfahren. Es kann sich doch wohl nur um die Audienz eines höheren lamaistischen Kirchenfürsten gehandelt haben, über die man eine Aufzeichnung erwarten dürfte. Aber weder die große Altensammlung 東華錄 Tung-hua-lu noch die Kriegs- und Kolonialgeschichte 平定回疆記 Sheng-wu-ki oder die von Tibet handelnden Sonderwerke berichten davon³⁾. In den fraglichen Jahren waren die Beziehungen zwischen China und dem tibetischen Könige recht gespannt. Denn dieser suchte Anschluß an die Feinde Chinas, die Beherrscher des mächtig aufstrebenden Dsungarenreiches, um sich mit ihrer Hilfe der seit 20 Jahren auf seinem Lande liegenden chinesischen Besatzung zu entledigen. Es waren Bestrebungen, die dann im Jahre 1750 in dem überraschenden Aufstande in Lhasa ihre Entladung fanden, mit der Endwirkung der schließlich chinesischen Festsetzung in Tibet und Abschaffung der tibetischen Königswürde, andererseits der entgültigen Niederwerfung der Dsungaren⁴⁾. Bei dem nicht gerade freundschaftlichen Verhältnis des damaligen tibetischen Königs 'Gyur-med rnam-rgyal, eines Sohnes von Pholonai, zum Dalai Lama dürfen wir vielleicht in dem in die kritische Zeit fallenden tibetischen Besuche eines Lamas beim Kaiser eine geheime Botschaft annehmen, für die das Einführungsgeſchenk des Pagodenmodells nur den Deckmantel bildete. Vielleicht bringen genauere Untersuchungen in der Kolonialgeschichte noch Klarheit über diesen Fall.

Die Inschrift besteht aus 4 Teilen, deren Originalabmessungen nicht verzeichnet sind. Und zwar handelt es sich um zwei beiderseitig beschriebene Steine mit dem chinesisch-mandschurischen, bzw. dem tibetisch-mongolischen Text. Von den vier Fassungen ist die chinesische

¹⁾ Gemeint ist die Kienlungſche neue Rechtschreibung der Fremdnamen, vgl. B. Laufer, Skizze der mongolischen Literatur. — ²⁾ So erklärt sich die uns zunächst befremdende Zusammenstellung „grüne Wolken“. Das P. W. bringt neben den Verbindungen „weiße, rote, purpurne, ſcharlachfarbene, azurblaue und graue“ auch „goldene“ und „gelbe“ Wolken. Zur Etymologie vgl. Hānſch, Ein chineſiſcher Bädeler des 13. Jahrhunderts D. 3. IX Jhrg. S. 201 ff. — ³⁾ Die große Topographie von Peking und Umgebung berichtet eigentümlicherweise nicht einmal über den Bau. — ⁴⁾ S. hierzu Rodghill's Aufſatz The Dalai Lamas of Lhasa Tsung-Pao, Vol. XI 1910, S. 44—46 und R. Courant, L'Asie centrale du XVII et XVIII siècles, Pyon-Paris 1912, S. 94—96.

als Urschrift anzusehen, nach der die anderen übersetzt sind. Das ergibt sich schon aus dem Vermerk 御 製 yü-chih „vom Kaiser eigenhändig geschrieben“¹⁾, der nur für den chinesischen Text gilt. Überdies weist das Tibetische, das sonst allein als Urschrift in Betracht kommen könnte, einige Unklarheiten und Eigentümlichkeiten des Ausdrucks auf, die sich nur aus seiner Eigenschaft als Übersetzungssprache erklären lassen²⁾. Die Mandschu-Fassung ist aus dem Chinesischen übersetzt oder, was wahrscheinlicher, parallel zu diesem ebenfalls vom Kaiser verfaßt, das Mongolische aber von Lamas erst wieder aus dem Tibetischen übertragen, wie es bei buddhistischen Schriften gemeinhin der Fall ist, hier aber noch besonders aus einigen unmongolischen, der tibetischen Grammatik folgenden Stellen sich erweisen läßt³⁾. Diese Inschrift wird hierunter in Umschreibung und Übersetzung gebracht, und zwar zur besseren Übersicht in die einzelnen auf der Tafel angedeuteten Sätze zergliedert und in vier Reihen Chinesisch, Mandschu, Mongolisch, Tibetisch eingeordnet, darunter als fünfte Reihe die deutsche Übersetzung. Diese ist nach dem chinesischen Text angefertigt, unter Zuhilfenahme der anderen Fassungen.

Bei dieser Arbeit fallen den einzelnen Übersetzungssprachen verschiedene Rollen zu. Dem Mandschu, das den Geist des chinesischen Textes am unmittelbarsten wiedergibt, verdanken wir vor allem Anhaltspunkte zur grammatischen Auffassung. Das Tibetische wird in Zweifelsfällen, wenn man nicht weiß, ob man es mit einem buddhistischen Fachausdruck zu tun hat, zur Klärung beitragen. Das Mongolische schließlich bietet bei seinem größeren Reichtum an Verbalformen den besten Anhalt zur Abteilung der Sätze und Perioden. Außerdem wird es an manchen Stellen nützlich, an denen es den buddhistischen Fachausdruck in der Sanskritform gibt, wo die anderen Sprachen ihn in Übersetzung bringen. Abweichungen in den einzelnen Texten sind, soweit sie festgestellt werden konnten, in den Fußnoten gegeben, in denen zur Ersparnis auf die chinesischen Zeichen nur in Umschreibung verwiesen wird. Die Ziffer bedeutet den Satz, auf die Einteilung der photographischen Tafel bezogen.

I Yü-chih kin-kang pao-tso-t'a pei-wen

Han-i araha wajir boobai tekui subargan -i eldengge wehei-bithe

¹⁾ Natürlich auch vom Kaiser verfaßt. — ²⁾ Die Erklärung schwieriger Stellen des tibetischen Textes ist Herrn Dr. A. H. Franke zu danken. — ³⁾ S. u. Fußnote zu Satz 28. — I yü-chih ist „vom Kaiser geschrieben“, ma. han-i araha, mo. hagan-u biciksen, tib. rgyal-pos phyag bris-mdzad-pa „vom Kaiser handgeschrieben“. — Im Mandschutext an allen anderen Stellen ein deutliches wacir, wie auch in den Wörterbüchern. Die mo. Inschrift schreibt durchweg wcir, also nach der alten uigurischen Form vzir, während sonst die Form ocir gebräuchlich ist. Bajrasana Wadschra:Thron, kin-kang-tso ist die Bezeichnung für den Bodhimanda. Das Prädikat vajra Diamant steht für die Kostbarkeit und stoffliche Unzerstörbarkeit des Sitzes. Das Prädikat ra'na, chin. pao, ma. boobai, mo. erdeni (aus dem Uigurischen ins Mongolische übernommene Umschreibungsform des Sanskritwortes), tib. rin-po-che, ist ein noch hinzugefügtes schmächtendes Beiwort für „Thron“. — Der Ausdruck „glänzender Stein“ ma. eldengge wehe, mo. gereltü küsiye cilagun, tib. rdo-rengs 'od-ldan für das eine chinesische Zeichen bei 1, 8 muß auffallen. Die Ableitung des Ausdrucks von der glattgeschliffenen Fläche der Inschrifttafel wäre dem Sinne nach ein-

Hagan-u biciksen wcir erdeni-yin sagurin ba subargan-u gereltü küsiye cilagun-u bicik
Rgyal-pos phyag bris-mdzad-pai rdo-rje rin-po-chei gdan-gyi mchod-rten rdo-réngs
'od-ldan-gyi yi-ge.

Vom Kaiser geschriebene Steininschrift für die Pagode vom Badshra/Ratna/Thron.

1 si ju-lai ch'eng teng cheng-kiao pi tso p'u-t'i tao-ch'ang.

seibeni ineku-jidere fuchihi eiten jingkini ulhisu-be mutebure-de. urunakô bodi doroi
falan-de tembihebi.

urida tegüncilen ireksen burhan ilanggui-a ünén tegüs togoluksan hutuk-i bütügeküi-
dür. sagar-ügei bodi-yin nom-un oron-dur sagun adsuhui.

snga-sor de-bzin gšegs-pas yang dag-par rdzogs-pai sangs-rgyas 'grub-par mdzad-
pa-la, byang-chub gnas-su ci-nar 'dug-pa yin-te.

Als vorzeiten der Buddha Tathāgata das wahre Wissen in seinen verschiedenen Graden
erwarb, hatte er, wie zweifellos feststeht, auf dem heiligen Plage der Bodhi gegessen.

leuchtend, aber seine literarische Herkunft ist unklar. Eine Untersuchung darüber ist durch den Mangel an epigraphischen Vorarbeiten erschwert. Auf mandschurischen Inschriften älterer Zeit scheint statt dieses Ausdrucks noch die Umschreibung des chines. Zeichens „bei“ gebraucht worden zu sein. Vgl. hierzu eine der ältesten bekannten mandschurischen Inschriften, aus Korea, vom Jahre 1637, also vor der Besitzergreifung von China, mit der Aufschrift ma. Dai cing gurun-i enduringge han-i gungge erdemui bei, mo. Daicing ulus-un bogda hagan-u erdem bilig-i dagurishaksan bei „Inschrift (mit der Darstellung) der Taten und Tugenden des heiligen Kaisers der Mandschurischen Dynastie“. (Ohne Übersetzung abgedruckt im J. R. China branch 1888 R. S. XXIII S. 285. Nach dem kurzen Beiwort scheint das Vorhandensein des mongolischen Textes nicht erkannt zu sein.) Auch ist die Herkunft des Ausdrucks aus dem Mongolischen nicht wahrscheinlich. Er ist auch weder aus Pagspa, noch uigurischen Inschriften bekannt. Ebenfalls ist er bei der älteren tibetischen Inschriftensprache gebräuchlich. Auch die Wörterbücher geben keinen Anhaltspunkt. Für das Mandchu gibt zwar das 清文總彙 T'ing-wen tsung-hui die Feststellung: eldengge wehe = chines. bei, aber ohne Bemerkung. Im großen Wörterpiegel aber, in dem wir eine Begriffsbestimmung erwarten dürften, suchen wir wunderbarerweise vergebens nach den Verbindungen eldengge wehe und wehei bithe. In den einschlägigen Abteilungen „Druckerei und Steinschneiderei“ sowie bei den „Amtsgebäuden“ und „Tempeln“ ist nichts zu finden. Bei den „Steinen“ wird ein narchon wehe „feiner Stein“ aufgeführt, der nach Behauung und Politur glänzend wird, und ein muwa wehe „grober Stein“, der auch nach Behauung und Abschleifung nicht glatt wird. Aber hiermit ist die Natur, das Korn des Steines gemeint. — Der Ausdruck erweckt auch durchaus den Anschein, als ob er die Übersetzung einer chinesischen literarischen Verbindung 光石 kuang-shih, oder einer ähnlichen darstelle. Leider versagen hier die chinesischen Wörterbücher. Übrigens sucht man selbst die bekannte Verbindung pei-wen I 8/9 vergebens im P. w. Da 3 chin. Zeichen pei I 8 selbst bedeutet nach den chinesischen Wörterbüchern einen aufgerichteten Stein, 1. im Palast als Sonnenuhr dienend, 2. zum Anbinden von Tieren, 3. zum Hinablassen des Sarges, 4. nach der Han-Zeit erst bedeutet es auch einen Inschriftenstein. — mo. küsiye cilagun ist nach Schmidts Wb. ein Grabstein, Monument, desgl. nach Kowalewski. Bei letzterem finden wir auch ein Wort küsü Grabhügel. — tib. rdo-ring(s), Obelisk, Denkstein; ring-ba lang, hochrdo-rengs ein einzelner Stein. Jäschke.

¹⁾ Kurzform teng „Klasse“, das gebräuchliche Epitheton für den Buddha, ju-lai = tathāgata, die mandschurische Auslegung hat hier ein Nomen imperfecti, jidere „der (auf die gleiche Weise wie seine Vorgänger) kommen wird“, es wäre dann der historische Buddha als der Vertreter einer der Klasse der Tathāgatas bezeichnet, wie das Tibetische gšegs-pa, das Mongolische dagegen hat ein Nomen perfecti ireksen „der gekommen ist“. — cheng-kiao ist die Erkenntnis, die bodhi, entspricht also den danach folgenden

- 2 kai fa-wang jen-wang yu shih ch'u-shih-kien chih i örh.
ainci nomun-i han niyalmai han-de jalan-de bisire jalan-ci tucike ilgabun bicibe.
daki nom-un hagan, kümün-ü hagan-a yirtintsü-dür ahui ba yirtintsü-etse garuksan
ilgal bui bolbacu.
spyir chos-kyi rgyal-po dang mii rgyal-po-dag 'jig-rten-la bzugs-pa dang 'jig-rten-
las 'das-pai khyad-par yod na'ang.
Zwar gibt es bei Geseßkönig und Menschenkönig den Unterschied des in der Welt
Weilens und aus der Welt Geschiedenseins.
- 3 kü-tsun yü-ki, k'i-li tsê t'ung.
wesihun-de bifi ten-be baitalarangge, terei giyan emu adali.
erkim-dür aju toil-i kereklekü anu, tegün-ü yosun nigen adali.
mchog-tu mdzad-cing phul-du byung-bar bstan-pa-ni, dei gnas-tshul gcig-go.
Aber darin, daß sie eine erhabene Stelle einnehmen und damit des höchsten Platzes
bedürfen, in der Hinsicht sind sie (beide) gleich.
- 4 ku pao-tso chuang-yen so-i cheng t'ien-jen shih chih wei yeh.
tuttu ofi, boobai tekü-be yangselame miyamihangge, cohome abka niyalmai sefu-i
soorin-be tob oburengge.
teimü-yin tula. erdeni-yin sagurin-i kekelen cimekleksen anu. tushailan tegri kümün-ü
baksi-yin sagurin-i tüb bolgahu anu bolai.
de-bas-na rin-po-chei gdan mdzes-su bkod-pa byas-pa-ni, ched-du lha-mii ston-pai
gdan-sa drang-por byed-pa yin.
Daher hat man (für sie) einen Ratna-Thron in prächtiger Ausführung errichtet, um damit
einen Sitz für die Lehrer von Göttern und Menschen zurecht (gerade) zu machen.
- 5 Fo wei shen-li neng shih liu-chung chen-tung örh.
Fucihi-i horonggo ferguwecuke hōsun-de ninggun hacingga-be durgembume aśśabume
muteme ofi.

Zeichen p'u-t'i, ma. jingini (aus chines. cheng) ulhisu, mo. ūnen tegüs togoluksan hutuk „die wahrhaft vollendete Würde“ = tib. rdzogs-pai sangs-rgyas. — p'u-t'i-ch'ang = bodhimanda, ma. doroi falan, mo. bodi-yin nomun oron, tib. byang-chub gnas. — *) In diesem Satz steht eine Ellipse: vom 6. Zeichen an wäre zu lesen yu 𑖦 tsai-shih-kien ch'u shih-kien chih i. Die Konstruktion ist: yu i, ma. ilgabun bicibe, mo. ilgal bui bolbacu, tib. khyad-par yod na'ang, „war besteht ein Unterschied“ tsai-shih, ma. jalan-de bisire, mo. yirtintsü-dür ahui, tib. 'jig-rten-la bzugs-pa „das Weilen in der Welt“. Unter fa-wang, ma. nomun-i han, mo. nom-un hagan, tib. chos-kyi rgyal-po und jen-wang, ma. niyalmai han, mo. kümün-ü hagan, tib. mii rgyal-po „Geseßkönig“ und „Menschenkönig“ können hier nur Buddha und der chinesische Kaiser verstanden werden. — *) yü-ki den Thron besteigen, ma. ten-be baitalarangge, mo. toil-i kereklekü den höchsten (Platz) bedürfen, tib. phul-du byung-bar. — *) pao-tso Ratna-Thron, ma. boobai tekü, mo. erdeni-yin sagurin, tib. rinpo-chei gdan. — cheng-wei den Sitz gerade, eben machen, d. h. durch Einebnung des Geländes einen Platz für den Bau zurechtmachen, ma. tob oburengge, mo. tüb bolgahu, tib. drang-por byed-pa. — t'ien-jen shih = Gftr. nāyaka deva mānūṣyaṇām, Leiter der Götter und Menschen, ein Beiwort Śaṣṭhamuniś, ma. abka niyalmai sefu, mo. tegri kümün-ü baksi, tib. lha-mii ston-pa. — *) Kurzform neng „können“, chuan „drehen“. — liu-chung wörtlich die 6 Arten, ma. ninggun hacingga, mo. jirgugan dsül-ten, tib. rigs-drug, ma. und mo. = die sechsartigen.

Burhan-u tsoktu gaihamsiktu kütsün-dür jirgugan dsül-ten-i dörgiregülün küdelgen cidahu-yin tula.

Sangs-rgyas-kyi dpal-ldan ngo-mtshar-bai stobs-kyis rigs-drug kun-nas 'ur-sgra 'byin-par sgul-nus-pas.

Da die Majestät und Wunderkraft des Buddha die 6 Arten des Lebens zu erregen vermag, 6 tang k'i-ch'u chuan wu-shang-fa-lun, chuan i-ts'ieh t'ien-jen so pu-neng chuan. terei tuktan-i jai dele akö doroi kurdun-be forgošoro-de, eiten abka niyalmai forgošome muteraköngge-be forgošoro-de.

tegün-ü anghan-a ilanggui-a degere-üei nom-un kürdün-i orcigulhui-dur, hamuk tegri kümün-ü orcigulun ülü cidahui-ji inu orcigulhui-dur.

dei-dang-por bla-na med-pai chos-'khor bsgyur-ba-la, lha-mi thams-čad-kyis bsgyur mi-nus-pa-rnams bsgyur-skabs-su

als er zum ersten Male das Rad der unübertrefflichen Lehre in Drehung brachte und damit etwas drehte, was alle Götter und Menschen zu drehen nicht vermögen,

7 tsê ti wei p'u-tung i ying-chih.

na uthai gubci aššame acabuhabi.

gadsar darui бүкүн-е күделжү neilegүлdsүküi.

sa-gzi thams-čad sgul rgyu byung.

geriet die Erde daher in eine allgemeine Mitbewegung.

8 wei tao-ch'ang an-li chih k'ü ch'ang-chu pu-tung.

damu doroi falan toktobume ilibuha ba, da an-i bifi aššarakö.

gaktaku nom-un oron toktaksan-u baiguluksan gadsar. idsagur-un yosugar aju küdelkü üei.

chos-gnas-su 'cha-bai sa-de tsam rang bzin ngang tshul-gyis ma-sgrul-'dug.

während einzig der Bodhimanda und der (dort) eingerichtete Platz unbewegt blieb wie vorher.

9 k'i-ti nai san-t'sien ta-ts'ien shih-kiai chih chung.

tere ba serengge. ilan minggan amba minggan jalan-i ba na-i dorgi.

tere gadsar kemekci. gurban minggan yeke minggan yirtintsü-yin gadsar oron-u dotoraki.

Hiermit sind nicht die 6 Wege, die 6 Kreaturenarten gemeint, vielmehr die 6 Grade des Lebens, vgl. den jap. Trip. T'ao 36 p. 187b: die 3 kinetischen und 3 akustischen Erscheinungen des Erdbebens. Ich verdanke diesen Hinweis der Güte des Herrn Professor Dr. F. W. R. Müller — tib. 'ur-sgra 'byin-bar sgul bewegen, sodaß ein surrendes Geräusch heraustritt. — *) wu-shang (die Lehre) über die nichts hinausgeht Str. anuttara; ma. jai dele akö, was dem Ausdruck der chinesischen Umgangssprache 再高的沒有 tsai kao-ti mei-yu entspricht, mo. ilanggui-a degere üei, tib. bla-na med-pa. — *) Wörtlich: die Erde reagierte darauf, indem sie durch und durch eine Bewegung machte. Nach der buddhistischen Überlieferung verursachte der Griff des Buddha, mit dem er das Rad der Lehre wieder in Bewegung setzte, einen Ruck, der sich durch die ganze Welt fortpflanzte und von allen Wesen verspürt wurde. Man vergleiche dazu die alttestamentliche Stelle: „Ich bewege den Himmel und die Erde, das Meer und das Trockne, wenn nun das Heil aller Völker erscheint“. Haggai II, 7. — *) Im Tib. haben wir eine Unterordnung „der auf dem heiligen Orte chos-gnas-su jurecht gemachte Platz“.

sa-de ni stong-gsum-gyi stong-chen-pai 'jig-rten-gyi khams nang-gi bar.
 Dieser Platz befindet sich in der Mitte der 3000 großen Chilikosmen.
 10 shang ki kin-lun hia ts'in ti-tsi.
 dergi aisin kurdun-de sucunaha. fejergi na-i fere-de hafunaha.
 degekside altan kürdün-dür tulultsaksan. dooraksida gadsar-un irugar-tur neb-
 tereksen.
 steng-du gser-gyi 'khor-lor thugs-pa. 'og-tu sa-gzii mthar-phyin-pa.
 Oben reicht er bis an das goldene Rad, unten stößt er auf den Grund der Erde.
 11 kin-kang so-ch'eng, chou pai-yü pu.
 wacir-i mutebuhe šurdeme ba tanggô okson funcembi.
 wcir-yer bütüksen tohorim gadsar dsagun togatan alhum ülegüü bui.
 rdo-rje-las grub-pai 'khor-yug-gi sa-cha gom-pa brgya phrag-gcig lhag tsam yod.
 Er ist aus Wadschra verfertigt und zählt über 100 Schritte im Umfange.
 12 ju Sü-mi chih yin yü sha-kiai örh lou k'i-ling.
 uthai Sumir alin-i yonggan-i jalan-de šumci dosinafi dube funcehe adali.
 darui Sümir agulan inu Barmanun yirtintsü-dür bütegegedejü orogat orkil tedüi
 üleksen adali.
 dper-na rii rgyal-po ri-rab rdul-čan 'jig-rten-gyi khams-na mar nub-tu žugs-nas spo-
 tsam gsal-por snang-ba lta-bu'o.
 Er gleicht dem Sumern, der in die Staubwelt vergraben ist und (nur) mit seinem Gipfel
 hervorragt.
 13 k'ü-lai chu Fo ping yü-tz'ë tso-örh ju kin-kang ting.
 duleke jidere geren fuchi yooni ede tehei wacir toktohon-de dosiname ofi.
 nökciksen ba ireküi hamuk burhat tsüm egün-dür saguksagar wcir-diyan-dur orol-
 dukci-yin tula.
 'das-pa dang ma-'ongs-pai sangs-rgyas thams-čad kyang 'di-la 'dug-bžin-du rdo-
 rje ting-nge 'dzin-la snoms-par 'jug-pas-na.
 Die vergangenen und künftigen Buddhas, alle gehen auf ihm sitzend in das Wadschra:
 Dhyāna ein.

¹⁰⁾ kin-lun das goldene Rad. Hierunter ist wohl die oberste Schicht der Sinnenwelt zu verstehen. Vgl. dazu Benjamin Vergmann, Romantische Streifereien unter den Kalmüken, Riga 1802, Bd. III, S. 187. Ich verdanke den Hinweis auf diese Stelle des immer noch sehr wertvollen Buches der Freundlichkeit des Herrn Prof. Dr. F. W. K. Müller. ma. aisin kurdun, mo. altan kürdün, tib. gser-gyi 'khor-lor. ti-tsi die Außenecke der Erde, ma. na-i fere der Grund und Boden d. E., mo. gadsar-un irugar das, tib. sa-gzii mtha das Ende d. E. — ¹¹⁾ Kurzform ping „zusammen“, ting „bestimmen“ (Dhyāna). — kin-kang ting Wajra:Dhyāna, ma. wacir toktohon, mo. wcir diyan, tib. rdo-rje ting-nge-'dzin. Nach Etzel handbook of Chinese buddhism S. 159 vajrasamādhi ein Grad der Meditation, nach Koeppen Buddha I, S. 591 eine Art der Beschauung „die alles zerschneidende Diamantenetfasse, die der Bodhisattva ausübt“. — ¹²⁾ Kurzformen yü Präposition, lou „hervorscheinen“. — sha-kiai Staubwelt, ma. yonggan-i jalan, tib. rdul-čan 'jig-rten; das Mongolische bietet hier den buddhistischen Terminus Barman-un yirtintsü=Atom=Welt, Sskr. paramānu. — ¹³⁾ Kurzformen kang „vajra“, yen Finalpartikel.

14 i-shih ming kin-kang-tso yen.

tuttu wacir-i teku sehebi.

tein-kü wcir-tu sagurin kemetsüküi.

dei-phyir rdo-rjei gdan zer-ro.

Daher trägt er den Namen Wadschras-Sig.

15 Mo-kieh-t'o kuo Po-lo-ki shan sheng-tsi chang-ming, chu-fang sin-hiang.

Mag'ada gurun-i Barakgi alin-de enduringge songko gehun iletu bifi, geren baingge akdafi forokobi.

Mag'ada ulus-un Brak-i agulan-dur hutuktan-u mör ib ilerkei-e aju, hamuk dsük-ün gadsar-takin itegejü bisiredsüküi.

Ma-ga-dha yul-gyi brag-gi ri-por 'phags-lam mngon-du yod-de, yul-phyogs-kun-nas dad-mos sing-gus-pas bsten.

Als sich auf dem Berge Prägbodhi im Lande Magadha heilige Spuren fanden, hatte sich alle Welt gläubig dorthin gewandt.

16 Fo mieh-tu hou tso yin pu-kien.

Fucihi nirwan-de dosika amala, teku burubufi saburakô oho turgunde.

Burhan nirwan boluksan hoina, sagurin būdegireget ūlū ūdsegdekū boluksan ucir-tur. sangs-rgyas mya-ngan-las 'das-pai mjug-tu gdan-thib-por yal-nas mi snang-bar song.

Da nach dem Eingange des Buddha ins Nirvana der Thron versunken und verschwunden war,

17 chu-kuo wang nai i t'ung kuan-tzē-tsai siang, nan-pei piao-chih k'i-ch'u.

geren gurun-i wang-se, uthai teisun-i jirgame tuwara Fusa-i oren-be dobome, julergi amargi-de temgetu ilibufi ba-be ejehebi.

¹⁴⁾ Statt kemetsüküi richtiger kemedsüküi. — ¹⁵⁾ Po-lo-ki, zu ergänzen sind die Zeichen 菩提 p'u-t'i, ist die Umschreibung von Prägbodhi, Name eines Berges, auf dem der Buddha verweilte, bevor er die bodhi erlangte. Das Tibetische hat sich daraus die Etymologie Brak-gi ri Felsenberg gemacht, der das mongolische Brak-i agula und das Mandchu Barakgi alin nachgebildet sind. — sheng-tsi heilige Fußspuren, ma. enduringge songko, mo. hutuktan-u mör, „Spuren von Heiligen“, tib. 'phags-lam. — chu-fang, tib. yul-phyogs-kun „alle Gegenden“ steht für „die Bewohner aller Gegenden“, ma. geren baingge, mo. hamuk dsük-ün gadsar-takin. — sin-hiang sich vertrauensvoll hinwenden, ma. akdafi forokobi, mo. itegejü bisiredsüküi, tib. dad-mos sing-gus-pas bsten. — ¹⁶⁾ mieh-tu=Nirvāna-Übergang, ma. nirwan-de dosika Eintritt ins N., mo. nirwan boluksan N. geworden sein, tib. mya-ngan-las 'das-pa aus dem Elend geschieden sein. Die Übersetzung dieses Satzes zum nächsten ist im ma. und mo. durch die postponierten Konjunktionen turgunde bzw. ucir-tur angezeigt. — ¹⁷⁾ Kurzform ch'u Plaz. Kuan-tze-tsai kuan yin=Xvalokitesvara, ma. jirgame tuwara Fusa der gnädig blickende Bodhisatva, mo. hat die alte lautliche Umschreibung des Chinesischen übernommen Homsim Bodisatu, tib. spyen-ras gziḡs dbang-phyug der Mächtige, Reiche, der mit dem Glanz des Auges sieht. — piao chih k'i-ch'u (die Bilder) aufstellend haben sie den Plaz bezeichnet, ma. temgetu ilibufi ba-be ejehebi (sie) als Wahrzeichen aufrichtend haben sie den Plaz angemerkt, ebenso mo. temdek boshagat ... und tib. mtshan-rtags gtsugs-te — Zu der Stelle i ... siang fügen die Übersetzungssprachen ein Verbum „opfern“ in Gerundialsform hinzu, das hier wohl den Sinn hat: die Aufstellung geschah in feierlicher Weise, unter Opfern, ma. dobome, mo. takiju, tib. mchod-nas. —

olan ulus-un wang-ut hoolin-yer bütügekzen Homsim Bodisatu-yin dürsü šitügen-i takiju, emüne umara-dur temdek boshagat gadsar-i temdekledsüküi, de-nas yul-mang-poi rgyal-po-rnams-kyis gser-zangs-las bsgrubs-pai spyen-ras-gzigs dbang-phyug-gi sku-brñan mchod-nas lho-byang gñis-su mtshan rtags gtsugs-te brjed-byang byas-so.

So hatten die Könige der (betr.) Länder Bronzestandbilder des Avalokitesvara im Norden und Süden als Wahrzeichen für den Platz aufgestellt.

18 k'üeh-hou yu fang fou-t'u chih chih, fan-kin wei tso i-pien kung-yang.

amala geli subargan-i durun-be dursuleme aisin-i hungkereme tekü arafi, jukteme dobohobi.

hoina basa subargan-u dürim-i dürimlen altan-yer cithuju sagurin üiletdüget tabiklan takidsuhui.

dus phyi mar yang mchod-rten-gyi gzugs-brñan brtsams-te gser-gyi blug-mai gdan bzings šing mchod-gnas byas-so.

und danach noch nach der Form eines Stupa einen Thron in Gold gegossen, um an ihm zu opfern.

19 p'ing-t'ai t'è-k'i, chou-tsa yen-tsing, siang tao-ch'ang kuang-lun chih so-ki yeh. necin karan-i den colgoroko šurdeme ba-i ambalinggö bolgo ohongge, doroi falan-i golmin onco ten-de isinaha-be dursulehebi.

tübsin karatsa öndür getüdüksen tohorim gadsar-un jibhulang-du arigun boluksan anu, nom-un oron-u urtu örgün toil-dur kürüksen-i dürsüledsüküi.

ri-poi sñoms thog mtho-bar 'phags-pa 'khor-yug-gi sa-cha brjid-cing gtsang-bar gyur-pa ni, chos-gnas-kyi yangs-šing rgya-chei pul-du byung-bai dpe-gzung.

Das stelle Emporstreben der flachen Terrassen und die erhabene Reinheit der Umgebung (ganzen Anlage) waren ein Bild dafür, daß der Umkreis des Bodhimanda das non plus ultra bedeutete.

20 wu-t'a yüeh-chih, ko kü pao-siang, siang Fo-chih pien sze-yü örh ch'ang i-chih chung-tso yeh.

¹⁸) k'üeh-hou ist zeitlich zu verstehen, tib. dus-phyi-mar. — i-t'ung aus Kupfer, ma. teisun-i, mo. hoolin-yer aus Bronze, tib. gser-gzangs. — ¹⁹) Kurzform yen streng, t'ai Terrasse, ma. karan, mo. karatsa, tib. ri. Das Zeichen siang für 像 Bild hat hier den Wert eines factitiven Verbs „ein Bild darstellen für . . .“, ma. -be dursulehebi, mo. -i dürsüledsüküi, tib. -i dpe gzung. — kuang-lun, Umfang: kuang ist der Durchmesser von Ost und West, lun der von Nord nach Süd; ma. golmin onco Länge und Breite, mo. urtu örgün (= örgüü) Länge und Höhe, tib. yangs-šing rgya-che. — so-ki ein verbum factitivum mit vorausgehendem Relativobjekt. ki = das Höchste, so-ki was er zum Höchsten macht, als Höchstes darstellt = die Unermesslichkeit, welche er (der Bodhimanda) darstellt, ma. ten-de isinaha mo. toil-dur kürüksen, tib. pul-du byung-ba „an das (denkbar) Höchste heranreichen“. — ²⁰) yüeh bezieht sich auf die 5 heiligen Berge Chinas, deren Eigenheit in ihrem (stetigen) Auftragen aus der Ebene liegt. ma. colgo, mo. hairahan = Gipfel. Das tib. bezieht sich seinerseits auf den Meru-Berg: lhun-po ltar. — Das Zeichen örh (ch'ang) gibt eine adverbale Bedeutung, die in den Übersetzungen durch besondere Adj. verbleiben „doch“ ausgedrückt wird: ma. kemuni, mo. mün kü, tib. kyan-slar. —

sunja subargan colgon-i gese colgoropi, teisu teisu ferguwecuke arbun yongkiya-hangge, Fucihi-i duin dere-be šurdeme akōnafi, kemuni dulimbai teku-de nikeme tehe-be dursulehebi.

tabun subargan anu hairahan metü getürgei bolugat, tos tos gaihamsiktu dürsü tegüsüksen anu, Burhan-u dürben dsük-i tügemel kütset keget, mün kü dumdatu sagurin-dur situju saguksan-i dürsüledsüküi.

mchod-rten lnga-po lhun-po-ltar 'phags-nas so-sorgzugs-brñan ngo-mtshar-bai mtshan dang ldan-pa ni, sangs-rgyas-kyis phyogs-bzır khyab-tu chos-spyod mdzad kyang-slar gdan-dühs-su brten-nas 'dug-pai dpe-gzung.

Fünf Pagoden ragten steil wie die 5 heiligen Berge empor, jede einzelne hingestellt in glänzender Ausführung, ein Bild dafür, daß der Buddha die 4 Weltenden alle besucht und doch immer an den mittleren Thron sich gehalten und dort verweilt hat.

21 si-yü liu-chuan, chung-t'u hi-yu.

ere wargi jecen-i bade šurdeme ulanduhangge dulimbai gurun-de daci akō bihe. ene anu baragun kidsagar-un gadsar-a tügemel ulamjılaksan anu bui, dumdatu ulus-tur idsagur-etse ügei bülüge.

'di yang nub-phyogs sa-mtha kun-tu rgyun-par brgyud-pa yin-gsis, sngon-nas bdag čag-gi yul-dbus-su med-la.

(Diese Art Anlage) hat sich in den westlichen Grenzländern überall verbreitet, war aber in China (bisher) nicht vorhanden.

22 K'ien-lung shih-yu-san nien si-seng feng i ju kung.

Abkai Wehiyehe-i juwan ilaci aniya Tanggōt lama gajifi jafahabi.

Tegri-yin Tetküksen-ü arban gurbadugar on Tanggut blama abcu irejü ergün bari-dsuhui.

Chen-Lung gnam lo bču-gsum-par Bod-kyi bla-ma dpe-'di 'bul-rten bteḡ-pa yin.

Im 13. Jahre Kienlung überreichte sie mir ein tangutischer Lama als Geschenk.

²¹⁾ Kurzformen yü „Grenzland“, chuan „überliefern“. — Das Subjekt ist in den Übersetzungen durch ein substantivisch gestelltes Demonstrativpronomen ausgedrückt, mo. ene anu, tib. 'di yang. Unter si-yü kann hier nicht Turkestan, sondern nur Tibet verstanden sein, ma. wargi jecen-i ba, mo. baragun kidsagar-un gadsar, tib. nub-phyogs sa-mtha westliche Grenzländer. — hi „selten“ steht euphemistisch für 未 wei „noch nie“, ma. daci akō (bihe), mo. idsagur-etse ügei bülüge, tib. sngon-nas . . . med vorher noch nie dagewesen. — chung-t'u (China) Mittelland, ma. dulimbai gurun, mo. dumdatu ulus, tib. yul-dbus. Das Tibetische allein setzt noch eine Bestimmung bdag-gi vorans „unser“ Mittelland (China). Das bekannte Fünfpagodenkloster Wut'a-šjē bei Peking, erbaut 1473 [vgl. Voerschmann l. c. Bild 7) wird verschwiegen. — ²²⁾ Das Jahr ist 1748. — Die Regierungsdevise K'ien-lung „Erhabenheit des Himmels“, ma. Abkai wehiyehe, mo. Tegri-yin tetküksen, tib. hier umschrieben Chen-lung, unten bei der Datierung übersetzt Gnam-skyong. — si-seng ein Mönch aus dem Westen, ma. Tanggōt lama, mo. Tanggut blama ein tangutischer (= tibetischer) Lama, tib. Bod-kyi bla-ma ein tibetischer Lama. — Daß es sich um die Überreichung eines Reliefs handelt, kommt nur in der tibetischen Übersetzung zum Ausdruck: dpe-'di „ein solches Muster“.

23 yūan ming so-szē, tsiu Pi-yün-szē, ju-shih kien-tsao, ch'ih-ts'un yin-shen.
tuttu baita-de afaha urse-de afabufi uthai Niowanggiyan Tugingge juktehen-i bade
durun-i songkoi jušuru jurhun-i miyalime kemneme weilebufi.
tein-kū kerek-tūr urulduksan arat-tur tusiyan ökcü, darui Kūke Egületü sūme-yin
gadsar-tur dūrim-ün yosugar tohoi imagu-ber ülijü kemjiyelen ületgeget.
dei-phyir don dag dbye-'byed byed mkhan-rnams-la gtad-nas, Sprin-Sngon čan
lha-khang-gi sa-char dpe-dei-tshul-bžin khru-tshon-gyis tshad-mar 'jal-nas
bzengs bcug-la.

Darauf habe ich Fachleute angewiesen, in Anlehnung an das Kloster der Smaragd-Wolken
den Bau nach dem Plane auszuführen, unter genauer Übertragung nach Fuß und Zoll.
24 kao-kuang kū tsu, i t'ung ti-yung, wang ni t'ien-yu.

den amba yooni yongkiyafi arbun na-ci tucinjihe, muru abka-de sarašaha adali ofi.
ütter yeke būrin-e tegüscü aburi anu gadsar-etse garcu ireksen keb inu oktargui-dur
delgeksen-lüge adali-yin tula.

mthon-čing rgya-cher ldan-pai gzugs-ni sa-gži-las thon-nas byung-ba dang, dbyibs-ni
nam-mkhar rnam-par rol-ba dang 'dra-bas.

In Höhe und Breite steht sie (jetzt) fertig da, von Erscheinung, gleichsam als sei sie aus der
Erde gequollen, von Ansehen als luftwandelte sie am Himmel.

25 hien-kieh tsu-t'ing shih tsai yū-shih.
ne jalan-i Fucihi falan yala ede bikai.

²³⁾ Kurzform tsiu „sich hinbegeben“ — so-sze sind „Fachleute“, die mit einer Sache zu tun haben 主其事, damit Bescheid wissen, also hier Architekten für lamaistische Bauwerke. ma. baita-de afaha urse Leute, die mit der Sache betraut sind, mo. kerek-tūr urulduksan arat Leute, die sich in einer Sache abmessen, wetteifern, tib. don-dag dbye 'byed byed mkhan-rnams — tsiu Pi-yün-szē wörtlich „sich nach dem Pi-yün-Kloster zu begeben“. — Pi-yün-szē, ma. Niowanggiyan tugingge juktehen, mo. Kūke egületü sūme, tib. Sprin-sngon-čan lha-khang. — ju-shih kien-tsao (die) nach dem Modell bauten, ma. durun-i songkoi weilebufi, mo. dūrim-ün yosugar ületgeget, tib. dpe-dei tshul-bžin bzengs-bzug-la. — ch'ih-ts'un yin-shen nach Fuß und Zoll, d. h. ganz genau (mit dem Zirkel oder der Maßschnur vom Modell) die Maße abnehmen yin und erweiternd auf den Bau übertragen shen. Diese beiden Verben sind wiedergegeben durch ma. miyalime kemneme, mo. ülijü kemjiyelen tib. ts'ad-mar 'jal-nas „durch Maßübertragung“. — ²⁴⁾ Kurzformen tsu „genug“, yu „wandeln“ — kü-tsu „für und fertig“, ma. yooni yongkiyafi, mo. būrin-e tegüscü nachdem man sie völlig fertiggestellt hatte. — Dem Zeichen 卐 i Geschicklichkeit, hier wohl für 卐 shi äußere Erscheinung, ma. arbun, mo. aburi, tib. gzugs entspricht vier Stellen weiter das Zeichen wang hinaufsehen: wenn man daran hinaufsteht, ma. muru, mo. keb, tib. dbyibs „von Ansehen“. — Auch die beiden Zeichen t'ung und ni (= 同 尼 gleichen) entsprechen sich in der Bedeutung sowie im grammatischen Wert „gleichsam wie“, ma. mo. adali, tib. 'dra-ba als Postpositionen. — ti und t'ien stehen adverbial. ma. na-ci und abka-de, mo. gadsar-etse und oktargui-dur, tib. sa-gži-las und nam-mkar. — yu luftwandeln, ma. sarašambi, mo. delgekü sich ergehen, tib. rol-ba sich erfreuen. D. h. der stolze Bau steht da wie aus der Erde herausgewachsen, er ragt auf, als wolle er sich in den Himmel erheben, mit Uhlands Worten aus dem „Schloß am Meer“ „streben und steigen“. — ²⁵⁾ hien-kieh ist das Dhāra-kalpa, das Kalpa der Weisen, Tugendhaften. So wird das zweite Zeitalter in der Viererreihe bezeichnet, in dem sich die Welt im dauernden Zustande der Existenz befindet. Die Übersetzungssprachen schreiben dafür „Das gegenwärtige Zeitalter“ (das ist ein solches zweites Kalpa), ma. ne

edüge yirtintsü-yin Burhan-u oron üneger egün-dür bui bolai.

da-ltai dus-su sangs-rgyas-kyi dkyil-'khor nges-par 'di-kar gnas-pa lags.

So befindet sich der Palast des Buddha der gegenwärtigen Welt in Wahrheit an diesem Plage.

26 fu t'a-miao chih shê lei i ts'ang shê-li ch'ih-fa wei kuo-k'ü ch'ung-fêng ti örh.

subargan juktehen-be ilibuhange, amba dulin šaril weihe funiyehe-be asarame ineku jihe Fucihi-be wesihuleme doboro ba oburengge.

subargan sūme-ji baiguluksan anu, yeke olanggui-a šaril šidūn ūsūn-i hatakla ju mūn kū tegüncilen ireksen Burhan-i tegetcilen takihu oron bolgahu anu mūn.

mchod-rten lha-khang-bzengs-pa ni, che-longs ring-bsrel dang tshems dpu skra-byin rten sogs bsdu-s nas kyang bde-bzin gšegs-pa-la bsñen bkur dang mchod gnas byas-la.

Man hat die Errichtung einer Pagode und eines Tempels im allgemeinen nur (den Zweck), einen Ort abzugeben, an dem man Sariras, Zähne und Haare aufbewahrt und dem Lathāgata Opfer darbringt.

27 tz'ê-tso tu piao fa-wang yü-shih chih ch'u wei-tê tsun-sheng jo-shih, k'i ling-i hien-chu. ere tekü cohome nomun-i han-i jalan-be dasara tuktan fon-i horon erdemu wesihun arbungga uttu ferguwecuke galbingga, gehun iletulehe babe temgetulehe-be dahame.

jalan, mo. edüge yirtintsü, tib. da-ltai dus. — Das Zeichen tsu, sonst bekannt zur Bezeichnung der 36 Patriarchen, steht für den Buddha selbst, ma. steht Fucihi, mo. Burhan, tib. sangs-rgyas — t'ing „die Halle“ ist wiedergegeben durch ma. falan Opferplatz, mo. ein einfaches oron Platz, tib. dkyil-'khor der mittlere Kreis d. i. Machtbereich eines Gottes: die Machtphäre des Buddha hat sich hierauf (auf dieser Pagode) niedergelassen. — *) Kurzformen ts'ang „verbergen“, shê „Hütte“ (sarira), — lei adverbial „in der Regel“, ma. amba dulin, mo. yeke olanggui-a, tib. che-longs (durch diese Stelle würde die bei Jäschke S. 160 als zweifelhaft aufgeführte, dem Tibet. Deutschen Wb. von J. J. Schmidt entnommene Übersetzung „hauptsächlich“ (chiefly) für che-longs belegt sein). Das Zeichen wei muß wohl im fallenden Tone zu verstehen sein, würde alsdann der tibetischen Postposition la hinter de-bzin gšegs-pa entsprechen, nicht aber dem ma. oburengge, mo. bolgahu. Diese Verben der Bedeutung „machen, darstellen“ müßten sich vielmehr auf das Zeichen i hinter lei beziehen. — kuo-ch'ü der Dahingegangene, das Epitheton des Buddha = Lathāgata, vgl. ob. Satz 13. — **) Kurzformen sheng siegen, jo gleichwie — tu für sich allein, im besonderen, eigens, ma. cohome, mo. tsohom, tib. ched-du. — piao „ist ein Zeichen für . . .“, ma. temgetulehe, mo. temdekleksen, tib. mtshan-par byas-pa hat dargestellt. — fa-wang hier als Epitheton des Buddha, wie oben in Satz 2. — yü-shih die Welt regieren = ma. jalan-be dasara, mo. yirtintsü-dekin-i dsasahu, tib. 'jig-rten-pa-la kha-lo bsgyur-ba die auf der Welt befindlichen (Wesen) regieren, kha-lo bsgyur-ba wörtlich „den Zug eines Schiffes drehen“, steuern, Jäschke S. 37. — Zur Konstruktion von wei bis zum Satzende wäre zu bemerken: wei-tê Macht und Tugend (substantivisch), ma. horon erdemü, mo. tsok erdem, tib. dpal-yon; tsun-sheng erhaben und ausgezeichnet (adjektivisch und zwar prädikativ), ma. wesihun arbungga (stativisch), mo. degedü belgetü dsokiyal hoch und ausgezeichnet eingerichtet (das hier zugefügte Wort dsokiyal deutet auf die Übersetzung aus dem Tibetischen, dang-ldan), tib. dam-pai mtshan-ma dang-ldan-pa mit hohen Zeichen versehen. Hier im Tib. ist diese Bestimmung nicht prädikativ, sondern attributiv zu den vorausgehenden Substantiven dpal-yon zu verstehen. Dasselbe müßte für das Mong. gelten, wenn der Text sich auch hier der tib. Grammatik einfügen will. — jo-shih k'i ling-i hien-chu so (wie) wunderbar und einzig;

ene sagurin tsohom nom-un hagan-u yirtintsü-dekin-i dsasahu anghan-u tsak-un tsok erdem degedü belgetü dsokiyal eimü gaihamsiktu habiltu ib ilereksen oron-i temdekleksen-ü tulada.

gdan 'di yang chos-kyi rgyal-poi ched-du 'jig-rten-pa-la kha-lo bsgyur-bai dus dang-poi dpal yon dam-pai mtshan-ma dang ldan-pa 'di-lta-bui ngo-mtshar-bai rlabs-chen mngon-sum gsal-bai gnas-mtshan-par byas-par brten.

Dieser Thron (aber) ist für sich eine Kundgebung, wie göttlich wunderbar und glänzend erleuchtet die erhabene und unübertroffene Majestät und Tugend des Gesetzestönigs war zur der ersten Zeit seiner Weltregierung.

28 tsiang jen t'ien chan-yang, huang ju Fo jih-chih fang chung örh.

ereci niyalma abka-i hargašame tuwarangge, Fucihi šun-i tob dulimbade bisire adali. egüntse kümün tegri büküde-yin baragalaga haragaldsahu anu, ilaguksan naran-u tüb dumda-dur büküi adali.

'di phyin chad lha-mi kun-gyi re-ltos 'cha'-bar, rgyal-bai ŋi-ma nam-gung-la gnas-pa lta-bu-ste.

Wenn später Götter und Menschen an ihm emporsehen, wird es (ihnen) sein, als ob der Buddha sich in dem genauen Mittelpunkt der Sonne befindet,

29 shen-li chih so kia-ch'ih, ku yu li-kieh pu-k'ing-chê.

ferguwecuke hōsun-i aisilame tuwakiyaburengge yargiyan-i jalan jalan efujerakō. gaihamsiktu kütsüber tusalan sakigulhu anu. üneger üye kürtele ebderel-ügei bolhu bolai.

rmad-du byung-bai stobs-dag-gis phan-bdei sgo-nas yongs-su skyong-ba ni, nges-par skye-zing skye-bar ŋams-par 'gyur-med.

sodaß die Heilswirkung, die von seiner Wunderkraft gewährt wird, wahrlich auf viele Kalpas hinaus nicht vernichtet werden kann.

artig, klar und offenbar, ma. uttu ferguwecuke galbingga, gehun iletulehe ba, mo. eimü gaihamsiktu habiltu (= hubiltu?) ib ilereksen oron, tib. 'di-lta-bui ngo-mtshar-bai rlabs-chen mngon-sum gsal-bai gnas eine so wunderbare höchste (stutengroß) Offenbarung und Klarheit. Das Substantiv „Dr“ ba, oron, gnas dient hier zur Bildung von Abstrakten „Klarheit“. Im Mongol. ist die zweite Verbindung durch die Verstärkungsilbe ib zu ilereksen gebildet. — 28) Kurzform tsiang später ma. ereci, mo. egüntse, tib. 'di-phyin-chad. — jen-t'ien chan-yang Menschen und Götter (devas) blicken zu ihm empor. Im Tib. ist den Substantiven ein Attribut „alle“ kun angefügt worden, das von da aus ins Mongolische übergegangen ist mit büküde, nach tib. Grammatik nachgestellt; das Verb chan-yang aufblicken ist im tib. durch re-ltos 'cha'-ba hoffnungsvoll ansehen (= re-zin ltos-pa) und Gelübde machen = ((yi)-dam 'cha'-ba). — huang-ju es scheint ihnen (flimmert ihnen vor den Augen) als ob, ma. mo. adali, tib. lta-bu es ist gleich als ob. — Buddha, Fo, ma. Fucihi ist im Tib. durch das Epitheton rgyal-ba der Siegreiche (Skt. jina) wiedergegeben, ins Mongolische übersezt durch ilaguksan. — 29) Kurzform kieh „Kalpa“. — shen-li Götterkraft, tib. rmad-du byung-bai stobs-dag die (als) Wunder-(hervorgekommenen) Kräfte. — kia-ch'ih Heilswirkung (Gewährung des Heils durch den Buddha kia und seine Entgegennahme ch'ih), tib. phan-bdei sgo-nas yongs-su skyong-ba allgemeiner Schutz vermittelt Heil und Segen (der durch des Buddha wunderbar offenbarte Kräfte erfolgt). — ku yu li-kieh pu-k'ing-chê daraus entsteht (gibt es) sicher (ein Gut), das auf lange Kalpas hinaus nicht umge- stürzt werden kann. ma. efujerakō ombikai, mo. ebderel-ügei bolhu bolai, tib. ŋams-par 'gyur-med was nicht erschöpft werden kann.

30 ch'eng tz'ë shan-kuo, yin pei-shu k'i yüan-k'i yün.

enteke sain karulan-be mutebume ofi, tuttu erei da deribun-be akömbume ejehebi.
ene metü sain üre-ji bütügeküi-yin tula. tein kü egün-ü uk egüskel-i büritgen tem-
dekledsüküi.

'di 'drai 'bras-bzang 'grub-pai rkyen bskrun-pas na, dei don-du 'di-ñid-kyi rtsa-rgyu-
kun rdzogs-su brjed-byang bris-pao.

Nachdem ein so segensreiches Werk vollbracht ist, habe ich den Hergang davon aufgezeichnet.

II K'ien-lung sui-tsai ki-szë meng-tung yüeh ki-jih.

Abkai Wehiyehe schon meihe aniya tuweri ujui biyai sain inenggi.

Tegri-yin Tetküsen siraccin mogai jil ebül-ün terigün sara-yin sain edür.

Gnam-skyong-gi sa-sbrul loi dgun zla-ra-bai tshes bzang-la.

Regierung Kienlung, im cyklischen Jahre der gelblichen Schlange (1749), an einem glück-
lichen Tage des X. Monats.

Zusammengefaßte Übersetzung der Inschrift.

Als in der Vorzeit der Buddha Tathāgata die wahre Erkenntnis in den einzelnen Stufen erwarb, hatte er, wie zweifellos feststeht, auf dem Bodhi-Sitz gesessen. Zwar sind der Gesetzeskönig und der Menschenkönig darin verschieden, daß der eine noch in der Welt weilt, während der andere sie schon verlassen hat. Aber in der Hinsicht, daß sie eine erhabene Stelle einnehmen und auf den höchsten Platz Anspruch haben, sind sie beide gleich. Daher war damals ein Ratna-Thron angelegt worden, um damit einen Sitz für den Lehrer der Devas und Menschen zurechtzumachen. Die Macht und Wunderkraft des Buddha ist imstande, sechs Gradstufen des Erdbehens hervorzurufen, als er zum ersten Male das Rad der unübertrefflichen Lehre in Drehung brachte und damit etwas drehte, was alle Devas und Menschen zu drehen nicht imstande sind, die Erde in einer allgemeinen Mitbewegung reagierte. Aber einzig und allein der heilige Ort und der dort eingerichtete Platz blieb unbeweglich wie vorher.

Dieser Platz befindet sich in der Mitte der 3000 großen Chilikosmen. Nach oben reicht er bis an das goldene Rad, nach unten stößt er auf den Grund der Erde. Er ist aus Wadpra

²⁰⁾ kuo Früchte, Vergeltung, ma. karulan Vergeltung, mo. üre, tib. 'bras Früchte, Werte (yin bedeutet die Taten, kuo die Vergeltung dafür), die Verbindung ist aber yin-kuo Taten und Vergeltung. Hier steht das Zeichen yin mit kuo in keiner Verbindung, sondern als einführende Konjunktion für 因 此 yin-tz'ë „daher“, ma. - ofi. tuttu, mo. - tula, tein-kü, tib. dei don-du „in diesem Sinne“. Im Tib. ist der Ausdruck etwas erweitert „in Anbetracht dessen (dei don-du), daß die Gelegenheit (rkyen) für die Vollenbung ('grub-pa) solcher ('di-'drai) guten Früchte ('bras-bzang) geschaffen ist (bskrun-na)“. In dem Bau der Pagodenanlage liegt natürlich ein hohes religiöses Verdienst. — Das Zeichen pei ist in den Übersetzungssprachen adverbial ausgedrückt worden „vollständig“, ma. akömbume, mo. büritgen, tib. rdzogs-su. — Der Schluß des Satzes würde nach dem Tibet. lauten: in diesem Sinne (daher) habe ich den Hergang der Sache selbst vollständig auf einer Inschrift (brjed-byang) aufgezeichnet. — II) Kurzform sui „Jahr“. — ki-jih ein glückbringender Tag, ma. sain inenggi, mo. sain edür, tib. tshes-bzang(-la).

verfertigt und zählt über 100 Schritt im Umfange. Er gleicht dem Sumeruberge, der in die Atomsschicht eingegraben ist und (nur) mit seinem Gipfel hervorragt. Die vergangenen Buddhas sind alle auf diesem Sitze in das Vajra-Dhyāna eingegangen, und alle künftigen Buddhas werden es tun. Daher trägt er den Namen Vajra-Thron.

Da sich auf dem Berge Prāgbodhi im Lande Magadha heilige Fußspuren fanden, hatte alle Welt sich gläubig zur Anbetung dorthin gewandt (in der Meinung, dort sei der heilige Ort). Da nach dem Eingange des Buddha ins Nirwāna der Thron versunken und unsichtbar geworden war, so hatten die Fürsten der betreffenden Länder Bronzestandbilder des Avalokitesvara im Norden und Süden (des Platzes) als Kennzeichen aufgestellt und danach noch nach der Form eines Stupa einen Thron in Gold gegossen, um an ihm zu opfern.

Eine Terrasse hob sich überragend in die Höhe, und der Umkreis für die Umwandlung war von peinlichster Ordnung und Reinheit, ein Zeichen für die Unerreichbarkeit (an Ordnung und Reinheit) des Umwandlungskreises des Bodhimanda. Fünf Pagoden ragten wie unsere heiligen Berge steil empor, jede einzelne in kostbarer Ausführung, ein Bild dafür, daß die Buddhas nach den 4 Weltteilen überallhin gegangen sind und sich doch stets an den Mittelthron als ihren eigentlichen Sitz gehalten haben.

Diese Art Anlage hatte sich in den Westländern überall verbreitet, war aber bisher in China noch nicht vertreten. Bis im 13. Jahre der Regierung Kienlung ein tibetischer Lama sie mir (im Modell oder Plan) als Geschenk überbrachte. Worauf ich Sachleute (Tempelarchitekten) beauftragt habe, am Kloster Pi-yün-sze unter genauer Übertragung der Maße den Plan auszubauen. Nachdem der Bau nun in Höhe und Breite fertig dasteht, von Aussehen, als sei er aus der Erde gequollen (wie aus einem Fuß), zum Anschauen, als lustwandle er in den Himmeln, so haben wir jetzt wirklich hier an diesem Orte einen Palast für den Buddha unseres jetzigen Weltalters.

Die Errichtung einer Pagode und eines Tempels soll im allgemeinen nur einen Ort zur Aufbewahrung von Reliquien, Zähnen und Haaren (des Buddha) und zur Darbringung von Opfern für den Tathāgata abgeben. Aber dieser Thron ist etwas Besonderes. Er bedeutet an sich eine Rundgebung, wie wunderbar und unfasslich die hehre unübertreffliche Majestät und Tugend des Gesetzeskönigs zu der Zeit war, als er zuerst die Welt leitete. Daher wird, wenn hinfort Menschen und Devas an dem Bau emporschauen, es ihnen scheinen, als säße der Buddha im Mittelpunkte der Sonne, sodaß die Heilswirkung, die durch die Wunderkraft (dieses Anblicks) gewährt wird, auf viele Geburten hinaus nicht zerstört werden kann.

Nachdem ich diese segensbringende Tat vollbracht habe, habe ich ihren Hergang genau aufgezeichnet.

Regierung Kienlung, im cyklischen Jahre „gelbliche Schlange“ (1749),
an einem Tage des X. Monats.

3u: hánlǐch, Die viersprachige Gründunginschrift des Klosters Dì-qūn-jǐe

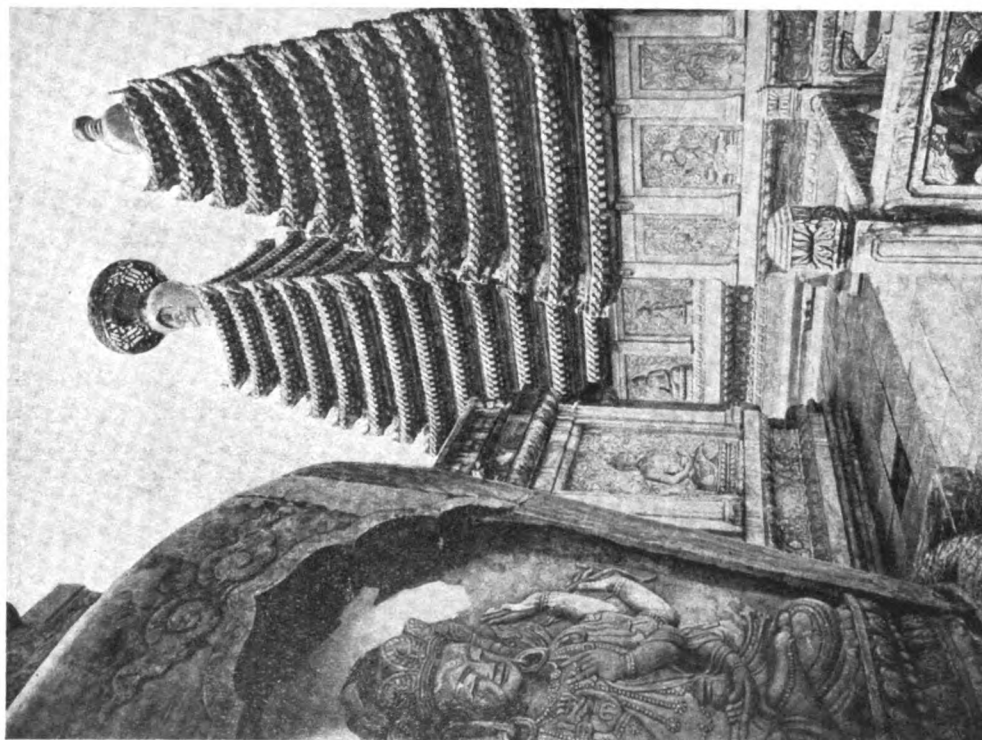


Abb. 2. Obere Plattform
(Aufnahme Boerschmann).

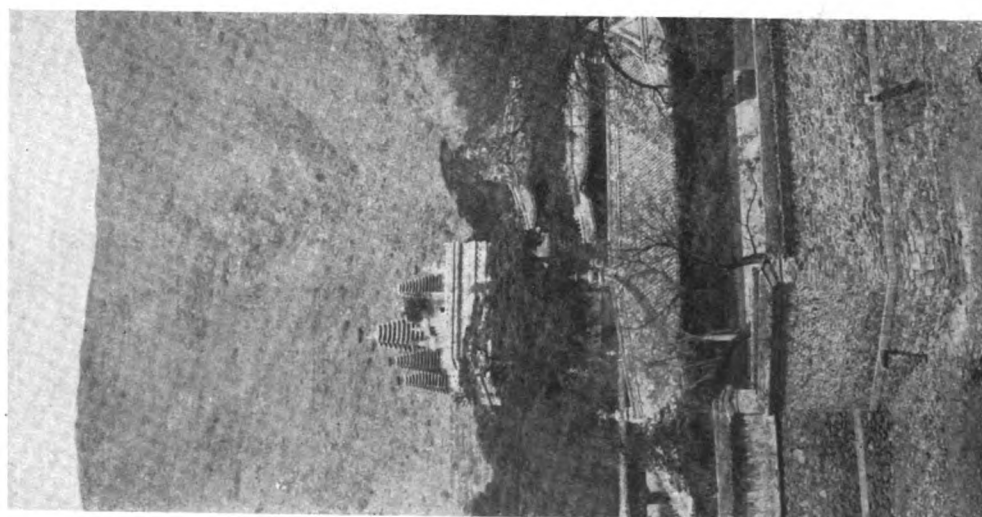


Abb. 1. Der Sūnfturmbau im Kloster Dì-qūn-jǐe.
(Aufnahme Boerschmann).

御製金剛寶座塔碑文
 昔如來成等正覺必坐菩提道場蓋法王人王有世出世間之異而居尊御極其理則同故
 寶座莊嚴所以正天人師之位也佛威神力能使六種震動而當其初轉無上法輪轉一切
 天人所不能轉則地為普動以應之惟道場安立之區常住不動其地乃三千大千世界之
 中上極金輪下侵地際金剛所成周百餘步如須弥之隱於沙界而露其巔去來諸佛並於
 此坐而入金剛定以是名金剎座焉摩揭佗國鉢羅笈山聖蹟彰明諸方信嚮佛滅度後座
 隱不見諸國王乃以銅觀自在像南北標識其靈厥後又仿浮圖之制範金為座以便供養
 平臺特起周帀嚴淨象道場廣輪之所極也五塔岳峙各具寶相象佛之徧歷四隅而常依
 止中座也西域流傳中土希有乾隆十有三年西僧奉以入貢爰命所司就碧雲寺如式建
 造尺寸引伸高廣具足執同地涌望擬天游賢劫祖庭實在於是夫塔廟之設類以藏舍利
 齒髮為過去崇奉地耳此座獨表法王御世之初威德尊勝若是其靈異顯著將人天瞻仰
 恍如佛日之方中而神力之所加持固有歷劫不傾者成此善果因備述其緣起云
 乾隆歲在己巳孟冬月吉日

3u: Hainisch, Die viersprachige Gründunginschrift des Klosters Pi-pün-fse.

Abb. 3. Die chinesische Inschrift im Kloster Pi-pün-fse von 1749.
 (Maße des Schriftspiegels 215/87 cm
 nach Mitteilung von E. Boerschmann.)

Notes on Rajput Painting.

By Ananda Coomaraswamy.

With 7 figures on 2 plates.

The contribution made by Dr. Hermann Goetz to the history of Rajput painting, in his „*Studien zur Rajputen-Malerei*“ in this Zeitschrift, X, 1923, is doubly welcome: for it represents the first important addition to our knowledge since the publication of my „*Rajput Painting*“ in 1916, and at the same time approaches the historical problem from a point of view neglected in my book, that of dating by means of costume. Dr. Goetz's discussion of the changes of fashion depending on the close relations existing between the Mughal and Rajput courts in the seventeenth century is extremely valuable.

I propose to refer here only to the great *Rāgmālā* series (examples reproduced in C. R. P.¹) pls. I—III, C. P. pls. LXIII—LXVII, in Dr. Goetz's article, fig. 4, and here in figure 1); another series represented by single examples in the Museum of Fine Arts, Boston, and Fogg Art Museum, Cambridge (the former reproduced in C. R. P. pl. LXII, another example here in figure 2), and a third series represented by two examples in the Museum of Fine Arts, Boston (reproduced in C. P. pls. LXVIII and LXIX, one also here in figure 3). These series I refer to respectively as S 2, S 1 and S 3, as I have used these designations elsewhere in publishing the texts²).

In C. R. P. I argued mainly from the internal evidence of style and from comparison with *Rāgmālā* series of obviously later date (e. g. C. R. P. pls. XII and XIII, and British Museum, Mss. Or. Add. 26550 and Or. 2821, and many others in various collections), that S 2 should be placed about the middle of the sixteenth century. I am now prepared to regard S 1 as of late sixteenth and S 2 as of late sixteenth or very early seventeenth century date, i. e. about 1600, and S 3 as certainly not later than the middle of the seventeenth century. I should like to make it clear that my suggestion of Orchā as a locus for S 2 was nothing but a suggestion: actually the nearest analogues are to be found in the playing cards of Bikaner (C. R. P. pl. LXXVII, a and b).

Dr. Hermann Goetz argues from details of costume, and the resemblance of facial angles to that of a portrait of Muḥammed Shāh (figure 6 in his article), that the series S 2 is not earlier than the beginning of the eighteenth century. I am not able to subscribe to this view. On the contrary, the costumes appear to me to bear the closest resemblance to those of the earlier part of the reign of Jahāngīr, and to

¹) C. R. P.=Coomaraswamy, A. K., *Rajput Painting*. London, 1916. — C. P.=Coomaraswamy, A. K., *Portfolio of Indian Art* (in the Museum of Fine Arts, Boston). Cambridge, 1923. — ²) A. K. Coomaraswamy, *Hindī Rāgmālā texts*, *Journal of the American Oriental Society* (in the press).

those represented in paintings of the Jamū school (C. R. P. pl. 29) which Dr. Goetz himself regards as of the Jahāngīr period. The rather small backward sloping turban is by no means rare in pictures of the Jahāngīr period, though it is true that in the latter part of the eighteenth century it comes into still more general use to the exclusion of other types. On the other hand, the wide short skirted frock coat of transparent muslin worn over colored trousers by most of the male figures in S 2 is highly characteristic of the Jahāngīr fashion, at any rate and especially in the case of the Rajput princes at the Mughal court, e. g., Raja Mān Singh, in British Museum Ms. Or. Add. 18801 (reproduced in Coomaraswamy, A. K., *Mughal Portraiture*, fig. 12, in *Orientalisches Archiv*, vol. 2) and in the portrait of Raja Sangrām, no. 14.670 in the Museum of Fine Arts, Boston. At a later period, more opaque or flowered or striped materials are used. Moreover, there appears in the *Rāgmālā* pictures, a peculiarity in the representation of the male figures which is highly characteristic of Mughal painting of the late Akbar and Jahāngīr periods and so far as I know never appears later. I allude to the representation of a shadow or stain upon the armpit: in the *Rāgmālā* pictures of S 2 this shadow is represented very summarily by a more or less circular area of grey dots or splashes, corresponding to the more careful armpit shading of actual Mughal portraits, such as the two last mentioned (Rājas Mān Singh and Sangrām), and of the *Rasikapriyā* ms. which Dr. Goetz regards as the only Rajput painting definitely of the Mughal period (I regard it as Rajput in subject and almost entirely Mughal in style).

Now as regards the female costume. It seems to me to be very closely related to that of certain Jamū pictures (C. R. P. pl. 29, etc.) which Dr. Goetz like myself assigns to the time of Jahāngīr. The most marked peculiarity of the costume in S 2, S 1 and S 3 is apparent in the abundant use of heavy black tassels, fastened to the armlets, girdle and other parts of the costume. Now these black tassels are also found in the *Rasikapriyā* pictures (of which the Museum of Fine Arts possesses a very large series): and I have seen them in other Mughal paintings unmistakably of the Akbar period. They are not found in the later *Rāgmālā* series. It seems to me, therefore, that the argument drawn from costume proves that the paintings in question date from about 1600, and can not, in any case, be later than the Jahāngīr period.

Further: I regard this series as stylistically early — not indeed primitive in the ultimate sense, but certainly the last stage of an older art which only in the eighteenth century and typically in Kāngrā developed into something quite new and different. In the *Rāgmālā* series, S 2 and S 1, the method of drawing is analytic: the form is built up of separate highly conventional elements and acquires its meaning only by the grouping of these elements. These are, moreover, essentially paintings, architecturally established by their color, for which the drawing, however brilliant, is merely a support. It is an art of the strongest possible convention. In later Rajput art, on the other hand, — both Rājasthānī and Pahārī, e. g. C. R. P. pls. XII and

XIII and LXII — the forms are built up by means of fully inflected outlines, and even if color is added, all essentials are established by the drawing itself; the color is far more delicate than before; and there is a very evident naturalism (as some would express it, the artists have returned to Nature). In all these respects, we can recognize the combined influence of modern feeling (we have to learn the language of the *Rāgmālā* series, that of the late Kāngrā pictures explains itself), and of the influence of Mughal painting, with its realistic interests, precise observations and delicate tonalities. It is inconceivable that this development — one might better say revolution — could have taken place between the beginning and the end of the 18th century.

I may mention here that in some of the texts inscribed on S 2 and S 1 the poet names himself as Lachiman. I have not been able to trace a poet of this name: the language suggests Bundelkhand. The texts of S 3 are identical with those of British Museum Ms. Or. Add. 2821, and these are closely related to those of S 2 and S 1, but by no means identical with these. In another *Rāgmālā* series of later date (British Museum Ms. Or. Add. 26550), the poet names himself as Abhirāma: these texts are quite distinct from those already mentioned. As regards the pictures, there are some compositions which remain the same in almost all versions, and others of which variant or quite distinct versions appear.

I take this opportunity to illustrate a number of Rajput and other paintings, hitherto unpublished or little known, which are of value in connection with the present discussion. Figure 1 is from the *Rasikapriyā* series, datable about 1600. The dark shadow on Kṛṣṇa's armpit, and the black tassels on Rādhā's costume are clearly seen. Kṛṣṇa is wearing a crown: in other pictures of the same series, he wears the peacock crest, in others a turban. A turban had come into use already long before the 17th century: an allusion to the change from diadem or crown to turban occurs in Meyer's *Hindu tales* (*Ausgewählte Erzählungen in Māhāvāṣṭri*, translated by Jacobi, London, 1909, p. 111) — „From that time on kings were invested with the turban; before this they were invested with the diadem.“ The Nepalese copper no. 17.2324 in the Museum of Fine Arts, Boston (Catalogue, Indian Collections, pt. II, p. 129), which may be of 16th century or later date, represents Kṛṣṇa with a crown and Rādhā with *colī* and skirt.

Figure 2 is from S 2. The points to be remarked are the transparent skirt of the muslin frock coat and the armpit shadow in the case of the male figure: and the black tassels of the female costume. It may be added that in S 2, as in the *Rasikapriyā* series we find both crowns and turbans in use. It is obvious that in any single picture we can not deduce anything regarding the date from the presence of the crown or turban. But series in which the turban alone appears, as is usually the case in Kāngrā, are likely to be later than those in which both forms of headdress are represented.

Figure 3 is from S 1, which I regard as a little earlier than S 2 and thus as of late sixteenth century date. It represents Bibhāsa Rāgiṇī; the original is in the Fogg

Art Museum, Cambridge. The black tassels are again in evidence. I add a literal translation of the greater part of the text inscribed on the back of the picture, as an example of the fervent imagery of this impassioned literature in which the spiritual and sensual elements are inseparably interwoven:

Lachiman describes the form of Bibhāsa, like Urvasī or Rambhā,
 Trembling with desire for the beloved, her body inclines towards the path
 of delight.
 Her body glows with furnace heat, like a devotee, most intently centered on
 the thought of the beloved,
 Sunk in the trance of considering the loved one, as the worm becomes the ich-
 neumon.
 Fighting a joyful battle with him by night, taking the pleasant spoils of the
 battle of love,
 Drinking the nectar of his lips abundantly, all the burning fire of her desire
 is assuaged.
 And when the dolphin banner of Love has been honored in many ways, the
 morning dawns and it grows cool.
 Now is Bibhāsa wearied out, sweet sleep takes hold upon the bed.
 Lo the golden body in its fulness of power, and to what may be likened the
 turban upon the dark head?
 The head snake (braid) adorned like reins, with bright seedpearls enchanting
 the heart.
 The girdle swings upon her waist, and even the Lord of Love (Kāmadeva) is
 abashed at the sight of such beauty.

Dohā:

The whole night passed away in love's delights, and enjoying of amorous dalli-
 ance.

United on the bed, Bibhāsa sleeps.

Figure 4 is from S 3 and represents Madhu Madhavi Rāgini. The text in literal
 translation reads:

Madhu-mādhavi a woman that is a treasury of beauty,
 wearing a green garment over all her body,
 Many kinds of jewels adorn her limbs,
 whom to behold, a myriad sages pale and faint.
 Coming from the palace she stands in the garden;
 heavy black clouds are gathering joyfully,
 The sweet, sweet rumbling of thunder is heard,
 flashes of lightning light up the sky,
 Birds are sporting with merry notes,
 the princess, seeing (all this beauty) stands there delighted.

3u: Coomaraswamy, Notes on Rajput Painting



Fig. 1. Illustration to the Rasikapriya of Kāśava Dās. Mughal-Rajput, about 1600. Museum of Fine arts, Boston.

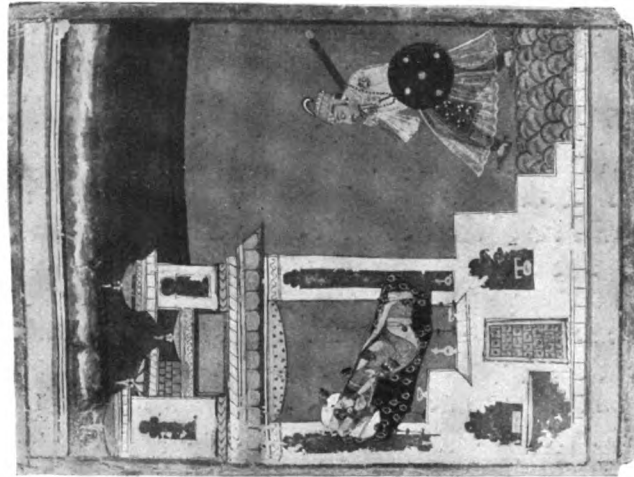


Fig. 2. Lalia Rāgini. Rajasthani, about 1600. Museum of Fine arts, Boston.

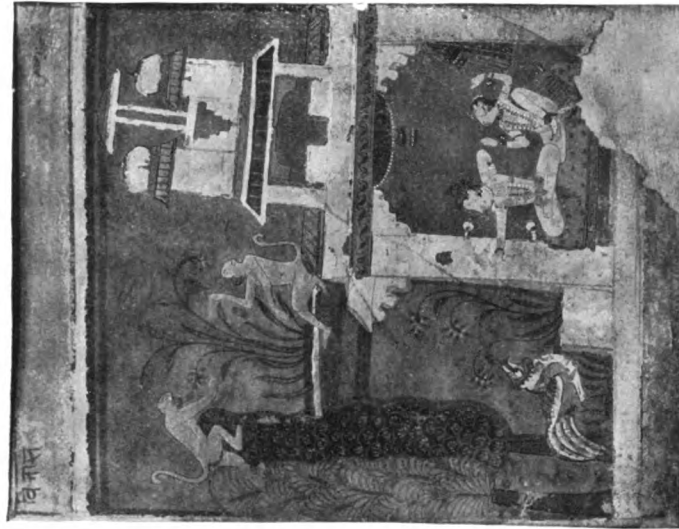


Fig. 3. Bibhāsa Rāgini. Rajasthani, late 16th century. Fogg art Museum, Cambridge, Mass.

3u: Coomaraswamy, Notes on Rajput Painting



Fig. 5. Jahāngīr's embassy at the court of Shāh 'Abbas. By Bishndās, abt. 1618. Museum of Fine arts, Boston.



Fig. 7. Kṛṣṇa visiting Rādhā. Rājasthānī, abt. 1693. Museum of Fine arts, Boston.



Fig. 6. Rāja Mān Singh. Mughal, 17th century. Museum of Fine arts, Boston.



Fig. 8. Part of a Nepalese painting on cotton (Kapisa and Piṇḍapātra avadanas). Abt. 1716. Museum of Fine arts, Boston.

Dohā:

Her body like an open flower for the meeting with her lover,
she stands entranced,

Dreaming of her lord's embrace, there is bliss in her heart.

Figure 5 is from the (Mughal) picture by Bishndās representing Jahāngīr's ambassador Khān 'Ālam and the latter's servant in the presence of Shāh 'Abbās and his courtiers. Both Indians are wearing the low receding turban.

Figure 6, also a Mughal work, represents, most likely, Rāja Mān Singh, in any case a Rajput nobleman at the court of Akbar or Jahāngīr. The armpit shadow is distinguishable but partly effaced.

Figure 7 is from a Rājasthānī (Jaipur?) painting of a Kṛṣṇa scene, very unusual in being signed and dated 'Amal Nathū sambat 1751, as the work of Nathū, Sambat 1751, i. e. 1693.

Figure 8 is part of a Nepalese painting illustrating the *Kapisa* and *Pindapatra Avadānas*, and dated equivalent to A. D. 1716. The flowered or striped material of the coats is characteristic of late 17th and early 18th century fashions. I take advantage of this opportunity to mention that I now believe the original of C. R. P. pl. XVI to be of Nepalese origin.

Gedichte von Tu Su.

Übersetzt von E. von Zach¹⁾.

65. 陪王使君 usw. Am letzten Tage des ersten Monats in Begleitung des Präfecten von Lang-chou (Playfair¹ Nr. 4039) auf dem Strome fahrend; beim Pavillon der Familie Huang. (Zwei Gedichte.) (X 22).

I.

Die Berge dehnen sich aus, als wollten sie nicht enden,
Der Strom ist ruhig, als wollte er nicht fließen.
Raum bemerkte ich, daß die Blumen des Ufers wechseln,
Erst bei Prüfung sehe ich, daß Vögel dem Schiffe folgen.
Die Längerinnen zeigen viel rote Schminke;
Bei der Unterhaltung (mit ihnen) verwünsche ich meine weißen Haare.
Wenn du (o Präfect) dich des Wanderers nicht liebevoll angenommen hättest,
Würde mich der heutige Festtag (letzter Tag des 1. Monats) noch trauriger stimmen.

II.

Ein Pfad zieht sich über den weichen goldführenden Sand hin,
Kein Mensch ist inmitten des grünen duftenden Grases zu sehen.
Über die Felder schweben Schmetterlinge,
Von dem Geländer am Ufer des Stromes beobachtet man die Mandarin-Enten.
Gegen Abend vermischen sich die Farben der Dünste und der Blüten,
Ein Wind erhebt sich, und die Kleider der Längerinnen duften.
Es bedarf der Töne der ungestümen Flöte nicht —
Der hinfällige Greis ist ohnehin leicht durch kummervolle Gedanken getroffen.

66. 傷春 Traurige Frühlingsgedanken. (Fünf Gedichte.) (X 22).

I.

Obwohl die Welt von Soldaten voll ist,
Nimmt der Glanz des Frühlings täglich von selbst zu.
Die westliche Hauptstadt ist der hundert Kämpfe müde,
Und der nördliche Kaiserpalast verläßt sich auf eine Schar Bösewichter.
Ich bin an der äußersten Grenze, dreitausend Meilen fern
Von den Freuden der heimatlichen Berge.

¹⁾ Vgl. D. Z. IX u. X (Alte Folge). E. v. Zach bittet in einem Briefe v. 28. I. 23 um eine Berichtigung zu dem Titel „Gedichte von Tu Su“ D. Z. Jhrg. IX 1/2 S. 1: das Wort „und“ zwischen den chinesischen Zeichen ist zu streichen.

Der Kaiser, staubbedeckt und dem Morgentau ausgesetzt, flieht in Eile —
 Wer sorgt derzeit für seine Bedürfnisse im kaiserlichen Nachtquartier?
 Die Yin-Dynastie erreichte die Blüte früherer Herrscher von neuem ¹⁾,
 Die Chou-Dynastie verlegte die Insignien des alten Reiches (nach einer neuen Hauptstadt)²⁾
 Auf der Insel der Seligen (China) gibt es genug treue Staatsdiener,
 Sie sollten sich vereinigen und alle dem Kaiser folgen!

Der Ausdruck 國容 ist dem Peiwên-yüan-fu zufolge dem Liti entnommen, in diesem
 Klassiker aber nicht zu finden; wahrscheinlich liegt eine Verwechslung mit dem Jü vor.

II.

Seit Neujahr läßt die Amsel wieder ihren Sang ertönen,
 Die alten Zweige bedecken sich mit neuen Blüten.
 Der Himmel ist blau und der Wind rollt den Vorhang (meines Zimmers) auf,
 Das Gras grünt, und die Frühlingswasser vereinigen sich im Teiche.
 Einsam bin ich, und fern von dem kaiserlichen Heere,
 Verlassen inmitten tausend schwerer Sorgen.
 Das Schlafenhaar beginnt weiß zu werden,
 Und die Tränen fließen von nun an reichlicher.
 Ist nicht, keine Brüder zu haben,
 Dasselbe wie von ihnen getrennt zu sein?
 In Ssch'uan's Bergen prangt der Frühling in friedlicher Pracht,
 Nach Norden blicke ich unverwandt und bin von tiefer Unruhe ergriffen.

III.

Sonne und Mond kämpfen noch immer miteinander,
 Und die Bahnen der Planeten sind wiederholt in Unordnung geraten.
 Solange wertlose Gänsslinge nicht hingerichtet sind —
 Wie kann da eine Änderung der gefährlichen Lage erwartet werden?
 Der Thron ist von Empörung bedroht,
 Der Kaiser hat mit seinen Truppen die Hauptstadt verlassen.
 Staub verdunkelt den kaiserlichen Weg,
 Die Ältesten der Bevölkerung suchen vergebens den Himmelssohn zurückzuhalten.
 In den Lagern des Kaisers und der Truppen herrscht Mangel,
 Von den zum Empfang befohlenen Heerführern erscheinen nur wenige.
 Viele der tüchtigen (Beamten) haben sich in das Privatleben zurückgezogen —
 O möchte der Herrscher mit ihnen zusammen wieder kehren!

¹⁾ Vgl. Chavannes, Mém. hist. I 196 u. 285. — ²⁾ So erhofft Lufu jetzt eine entsprechende Besserung der Lage. —

IV.

Von neuem herrschen Unruhen in der Hauptstadt,
 Man weiß noch nicht, ob die Nachrichten glaubwürdig sind.
 Kürzlich wurde erzählt, der Herrscher wäre in Loyang,
 Andere wieder lassen ihn nach Shenſi zurückgekehrt sein.
 Die kaiserliche Prinzessin klagte, als sie auf einem geraubten Pferde flüchten mußte;
 Die kaiserlichen Konkubinen weinten, als sie den Wagen besteigen und die Residenz verlassen mußten.

Der Kaiser war im Ungewissen, ob er durch den Hsiao-tuan-Paß nach Norden
 Oder gegen Osten nach dem blauen Meere ziehen sollte.
 Darf ich der Vermutung Ausdruck verleihen, daß ihren gefährdeten Leib
 Auch noch viele alte Minister in Sicherheit gebracht haben?
 Gibt es denn keinen Hsi Shao (Siles B. D. Nr. 297) mehr,
 Dessen Blut den staubbedeckten Wagen des Kaisers Huisti der Chin-Dynastie bespritzte?
 屬車 vgl. Wen Hsüan Kap. 39₁₁, sind aber die Wagen des kaiserlichen Gefolges.

V.

Ich habe gehört, als der Kaiser zuerst nach Osten zog,
 Waren besonders viele junge Rekruten im Heere.
 Man konnte den verfaulten Reis der großen Speicher nicht vertellen,
 Da warfen die Soldaten um die Wette die Waffen weg, mit denen sie so lange gekämpft hatten.

Tartarenhorden stiegen zur Troneshalle hinauf,
 Und der Kaiser verließ mit den Prinzen die verbotene Stadt (durch welche der P'ü-ho strömte).
 Gibt es denn wirklich keine Helden mehr wie Tsu T'i und Liu K'un (Siles B. D. Nr. 2033 u.
 1322; Pétilion S. 278), die mitten in der Nacht zu kriegerischen Tänzen aufstehen?

Und wer erinnert sich nicht an das patriotische Teifun-Lied des Han-Kaisers Kao-ti?
 Inmitten der Frühlingspracht erheben sich die Leuchtfener des Krieges,
 Der zurückgezogen lebende Gelehrte weint darüber im Graße.
 Doch Herrscher und Minister werden von neuem der Tugend pflegen,
 Und dann wird man wieder die Harmonie der Jahreszeiten schauen können.

Betr. 時和 vgl. Legge IV Prolegom. S. 64; harmonious seasons.

67. 自閬州 usw. Mit Frau und Kindern auf dem Wege von Lang-chou (Playfair¹
 Nr. 4039) zurück nach den Bergen von Tsu-ch'uan. (Drei Gedichte.) (X 33).

Aufgeregt suche ich den zahlreichen Räubern zu entkommen,
 Fern von der Heimat verbringe ich nun schon zehn Jahre;

In der Höhe verfolge ich (mit meinen Blicken) den nach Westen ziehenden Vogel,
 Hier unten schäme ich mich vor den nach Osten fließenden Wellen.
 Das alte Boot kann ich wohl wieder ausgraben,
 Ein neues ist auch leicht zu bekommen —
 Was ich beklage, ist mein häufiges Zuflucht-nehmen-müssen,
 Denn auch im strohgedeckten Hause werde ich kaum noch lange verbleiben.

69. 營屋 Beabsichtigter Hausbau. (XII 1.)

Ich besitze einen Bambushain, der den Strom verbirgt,
 Und der die heißesten Sommertage kühl erscheinen lassen kann.
 Sein Schatten erstreckt sich weit in die Wassermassen hinein,
 Seine Höhe reicht bis zum Rande der ziehenden Wolken.
 Da ich stark vermute, daß Dämonen darin hausen,
 So macht es mir nicht viel aus, wenn der Bambus gelichtet wird.
 Nach Osten ist dann freie Aussicht,
 Und Türen und Fenster (des neuen Hauses) können für die Dauer angebracht werden.
 Schon sechs Jahre lang habe ich sie liebend gespart,
 Heute morgen ließ ich die tausend Stämme fallen.
 Ungewohnt erscheint nun die glänzende Sonne,
 Und rauschend liegt der eilende Gießbach offen vor mir.
 In der Strohhalde zu leben, hat keinen Reiz mehr für mich,
 So bin ich auf den Gedanken verfallen, mir eine andere Hütte zu bauen.
 Obwohl Gras und Schilf schon bereit liegen,
 Warte ich nur, bis es mit meiner Hinfälligkeit etwas besser geworden.
 Ich bin überrascht, daß meine Wünsche in Erfüllung gehen sollen!
 Hier werde ich wieder imstande sein, mehr zu essen,
 Und in der Ruhe, wenn kein Schall eines Beiles ertönt,
 Die Freuden des Nichtstuns zu genießen.

Für 兀然 in der viertletzten Zeile, das auch sonst bei Tufu vorkommt. (J B. XVII 43) weiß ich keine befriedigende Erklärung. Wahrscheinlich steht es für 洒然, Legge, Texts of Taoism II 74, alarmed.

70. 江邊星月 Mond und Sterne überm Strome (bei Kiangling). (Zwei Gedichte.)
 (XVIII 26.)

I.

Der plötzliche Regenschauer (Taotefing Kap. 23) hat die Herbstnacht geklärt:
 Das Mondlicht läßt die Sterne heller erscheinen,
 Die Milchstraße ist noch weißer als gewöhnlich,

Und das Flußufer noch deutlicher umrissen als sonst.
 Den Dingen der Welt gegenüber werden die Perlenketten der Sterne zerrissen,
 (Denn) längs des Himmelsgewölbes steigt die Wondscheibe auf.
 Der kommende Glanz des Morgens läßt mich an die Sanduhr der Nachtwachen (längst
 vergangener Zeiten) denken,
 Überdies formt sich der Tau zu Tropfen.

映 im 5. Verse wird ebenso wie 緣 im 6. Verse am besten als Proposition aufgefaßt, vgl. eine ähnliche Stelle VII 5.

II.

Wenn der Mond versinkt, spielt der Morgenwind mit dem Untertau,
 Wenn die Sterne verlöschen, hüllt sich das Schiff im Nebel.
 Der Hahn kräht beim Wiedererscheinen der Morgenröte,
 Der Reiher erhebt sich aus der hell werdenden Schlucht.
 Wer hat wohl die Sterne so mannigfaltig angeordnet?
 Wo ist der ferne Mond mir nicht erschienen?
 Des Wandrers tiefes Leid ist noch nicht vorüber,
 (Denn) am folgenden Abend beginnt es wieder von neuem.

歷 im 5. Verse steht hier für Sterne; dem Dichter hat der Anfang eines alten Gedichtes (夔龍丙行 vgl. Pü-t'ai Kap. I Bl. 9) vorgeschwebt: 天上向所有歷歷種白榆 Was ist am Himmel zu sehen? Mannigfaltig angeordnet sind die (zahllosen) Sterne. Diesen Vers hat Couvreur in seinem Dictionnaire classique wie folgt übersetzt: planter des ormes blancs en ligne!

悠悠 im 6. Verse geht auf eine Stelle in der Dichtung über den Mond (月賦 des Hsieh Ehuang, Wen Hsüan Kap. XIII 14) zurück. Die richtige Deutung solcher Ausdrücke ist natürlich nur dem möglich, dem die klassischen Stellen (also hier das 古詩 und das 月賦) bekannt sind.

向處 im 6. Verse ist soviel als 處處, vgl. XIV 25: überall, wo ich auch hinkam. Der Mond ist gewissermaßen ein alter Freund, der an bessere Zeiten erinnert; daher der Kummer des fern von der Heimat Weilenden bei seinem Anblick.

71. 最能行 Hervorragendes Können. (XIII 4.)

Die Männer der Schluchten (von Ssusch'uan) haben die äußerste Geringschätzung für den Tod;

Nur wenige sind in den Ämtern, die meisten sind stets auf dem Wasser.
 Die Mächtigen, die Geld haben, fahren auf großen Booten,
 Die Armen suchen ihren Lebensunterhalt auf leichten Ruckschalen.
 Als kleine Knaben lernen sie nichts als das Lunnü,
 Als Jünglinge schnüren sie ihr Bündel und folgen den Kaufleuten.

Mit schiefen Segeln und geneigten Rudern bringen sie in die Bogen ein;
 An Wasserwirbeln vorüberstreichend oder die Brandung kühn durchschneidend kennen sie weder
 Gefahren noch Schwierigkeiten.
 Morgens brechen sie von der Festung des weißen Kaisers auf, um abends Kiangling zu
 erreichen (700 Meilen weit).
 Vor kurzem habe ich es selbst mitgemacht und habe wirklich dafür einen Beweis!
 Die Wasser von der Ch'ü-t'ang-Schlucht stürmen gen Himmel, und jene bei der Tigerbarts-
 Sandbank brausen erzürnt,
 Daher werden die bejahrten Ruderer von Kuei-chou (Playfair¹ Nr. 3802, 1^o) für die tüch-
 tigsten gehalten.
 Die Leute dieser Gegend sind beschränkten Verstandes,
 Sie wetteifern irrtümlicherweise mit dem Südwinde und sind dem Wanderer aus dem
 Norden feindlich gesinnt;
 Wenn man aber behauptet, das Land habe keine Helden aufzuweisen,
 (So frage ich) wie kommt es denn, daß hier auf den Bergen das alte Haus des Ch'ü Yüan
 (Siles B. D. Nr. 503) steht?

72. 負薪行 Das Lied von den Brennholzträgerinnen. (XIII 40.)

Die Jungfrauen von Kuei-chou (Playfair¹ Nr. 3839) haben das Kopffhaar mit grau ver-
 mischt,
 Sind vierzig bis fünfzig Jahre alt und noch immer unverheiratet.
 Besonders in Zeiten von Elend und Unruhen werden sie nicht zur Heirat verkauft,
 Ihr ganzes Leben verbringen sie in Kummer, und ihr Dasein ist wirklich zu bejammern.
 Nach den Sitten des Landes sitzen die Männer und die Frauen müssen stehen.
 Auch können die Frauen in allen Häusern (?) aus und eingehen.
 Von zehn Mädchen werden acht bis neun Brennholzsammlerinnen,
 Sie verkaufen das Brennholz und der Erlös dient ihnen zum Lebensunterhalt.
 Wenn sie alt werden, hängt ihnen ein doppelter Haarknoten auf den Nacken hinab,
 Blumen und Blätter vertreten die Stelle der silbernen Haarnadeln.
 Mit äußerster Kraftanstrengung besteigen sie gefährliche Höhen und bringen das Brennholz
 zu Markte,
 Mit Gefährdung ihres Lebens dem Gewinne nachjagend arbeiten sie gleichzeitig in den
 Salzsächten.
 Auf ihren Gesichtern steht man Schminke und Schmuck neben Spuren von Tränen;
 Die Wege sind schlecht, die Kleider kalt, und die Füße ermüden durch Steine und Wurzeln.
 Wenn man aber sagt, die Mädchen von Kuei-chou (Playfair¹ Nr. 8176) seien roh und häßlich,
 (So frage ich) wie kommt es denn, daß hier das Dorf der schönen Chao Chün (Siles B. D.
 Nr. 2148) liegt?

73. 西閣曝日 Sich auf dem westlichen Turme sonnend. (XV 43.)

Der strengen Kälte des dunkeln Winters müde,
 Liebe ich es, mich auf dem hohen Turme zu sonnen.
 Hsü-ho, der Sonnenlenker, läßt seine Gnade überall hin gelangen;
 Chuan-hsi, der Gott des Nordens, fürchtet sich, weiter vorzudringen.
 Mein Äußeres nimmt von selbst einen zufriedenen Ausdruck an,
 Der Körper kräftigt sich unmerklich.
 Die Sonne zeigt wirklich tiefe Menschenliebe,
 Meine Schwäche erfährt neue Belebung;
 Schwindel ergriff sonst das nach unten starrende Auge (?)
 Während ich jetzt mit Leichtigkeit die kranken Beine bewegen kann.
 (Von hier aus sehe ich zu) wie der Affe gewandt durch die Spitzen der Bäume streift,
 Wie der Kranich anmutig um die Berggipfel kreist.
 Freunde und Bekannte sind gekommen und leider wieder gegangen.
 Freude und Schmerz erheben sich täglich aus mir selbst.
 Gelegentlich gelingt es mir, ein Gedicht zu verfassen,
 Sonst schleicht das Leben leer dahin so wie gestern.
 Von jeher waren zur Zeit politischer Wirren
 Die Weisen und Edlen vollkommen verlassen.
 Warum wird an meinem Lebensabend
 Die Kraft des Herzens, das sich um die Welt sorgt, schwächer?

74. 散愁二首 Verschönerung des Kammers. (Zwei Gedichte.) (VI 46.)

I.

Schon lange bin ich auf der Wanderschaft und muß wieder an die Rückkehr denken;
 Aber die erstarrte Regierung läßt die Waffen noch nicht ruhen.
 Von den Sternen Ssüch'uan's sieht man bei umwölkten Himmel nur wenige,
 Vom Regen, der über dem Strome niedergeht, hört man des Nachts um so mehr ¹⁾.
 Es heißt, daß Hunderttausende (Soldaten) in's Feindesland vordringen,
 Die ganze Welt erwartet wirklich nichts anderes.
 Möge der Minister (Li Kwang-pi; vgl. über ihn Tufu's Gedicht XIII 15) nach den Pro-
 vinzen Yen und Chao (Mayfair¹ Nr. 383) marschieren
 Und das alte Land für uns zurückgewinnen.

II.

Ich höre sagen, daß die Ping-Provinz (T'ai yuan) von uns besetzt ist,

¹⁾ Das dürfte bedeuten: von den kriegerischen Ereignissen sieht man hier nichts, hört man aber um so mehr.

Und daß der Kriegsminister (Wang Ssu-li; vgl. über ihn Tufu's Gedicht XIII 12) dort
strenge Zucht unter seinen Soldaten hält. (Vgl. Tschöman V 608).

Wann wird er nach dem nördlichen Chi (Playfair¹ Nr. 635 — dem Zentrum des Aufstandes)
vorrücken?

Demnächst wird sein Erscheinen in Ch'ang'an (d. h. westlich der Pässe) gemeldet werden.
Das glühende Herz des (die Dynastie liebenden) Patrioten ist gebrochen,
Des Weiskopfs Tränen benetzen seine Kleider.

Die Seele des alten Mannes kann nicht zurückgerufen werden,
Und auf der Rückreise fürchte ich, mich weit zu verirren.

75. 恨別 Betrübniß wegen langer Trennung von der Heimat. (VI 47.)

Seitdem ich mich viertausend Meilen weit von Loyang entfernt habe,

Sprengt die Tartaren-Reiterei schon fünf bis sechs Jahre herum¹).

Alle Pflanzen waren verweltet, als ich (Ende letzten Jahres) nach Ssu-ch'uan (dem Lande
jenseits der Schwerttürme) kam,

Und die kriegerischen Ereignisse haben mich bisher an der Rückkehr gehindert, so daß ich noch
immer am Ufer des Stromes hause.

Wenn ich an die Heimat denke, stehe ich mitten in der hellen Nacht auf und wandle im Mond-
denschchein,

Wenn ich an meine Brüder denke, lege ich mich bei Tage hin, sehe nach den Wolken und
schlafe ein.

Ich habe gehört, daß der Sieg von Ho-nyang (Playfair¹ Nr. 4862)²) nächstens ausgenüßt
werden wird,

Und ich hoffe, daß der Minister (Li Kuang-pi) die Rebellen in ihren Provinzen Yu und Yen
(Playfair¹ Nr. 8710 und 8465) bald ganz zerschmettern wird.

(Fortsetzung folgt.)

¹) Dies bezieht sich auf den Aufstand des An Lu-shan und Shih Ssu-ming, vgl. Giles D. D. Nr. 11 und 1728. — ²) 759 n. Chr., vgl. Tung-shien-shung-mu Kap. 45, 5; ferner Chavannes I 295.

Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo.

Von Fritz Rumpf.

Mit 10 Abbildungen im Text und 3 Tafeln.

1. Moronobu und der Holzschnitt der frühesten Zeit.

Die Edomeister von Moronobu bis Harunobu werden von der neueren Forschung gewöhnlich „Primitive“ genannt. Die Bezeichnung ist natürlich unsinnig, wenn man bedenkt, daß der älteste datierte, im Originalabzug erhaltene Bildholzschnitt in Japan — ein zweifarbiges Druck auf weißem Leder, Löwen und Arabesten darstellend — vom Jahre 740 n. Chr. stammt, und daß wir ferner zahlreiche Druckstöcke und Abzüge aus der Zeit vom VIII. bis zum XIV. Jahrhundert besitzen. Hierher gehören z. B. der von 891 datierte Ijōdruck im Jōkanji 淨觀寺 zu Kawachi (Abb. 1), die 844 datierten Holzstöcke mit Darstellungen der Kannon, der Benten und des Daitōtuten im Daigongen zu Nikkōzan, ein 864 datierter Block aus Weidenholz im Asakusa-Kannontempel zu Tōkyō, die dem Priester Eishin Sōzu (962—1017) zugeschriebene und wohl um das Jahr 1000 entstandene Darstellung des vom Himmel herabsteigenden Amida im Naikōji zu Sakamoto am Biwasee, die etwa um 1080 anzusehenden Holzblöcke im Kumanotempel zu Kii, die dem Tempel vom Kaiser Shirakawa (1073—1086) geschenkt wurden, der dem Kōbō Daishi (774—834) zugeschriebene, wohl aber aus späterer Zeit stammende, Holzblock mit Darstellung des Daitōtuten, von dem nur alle 50 Jahre eine Serie Abzüge angefertigt und an die Tempel verteilt wird, auf dem Kōyasan in Kii und schließlich die Darstellungen der 12 Dewakönige des Priesters Ryōkin 良延 vom Jahre 1325 und die dem Nichiren (1222—82) zugeschriebene Darstellung des Taishakuten zu Shibamata bei Tōkyō. Auch die Anzahl illustrierter Werke die seit dem XIV. Jahrhundert in Japan erschienen sind, ist größer als die europäische Forschung annimmt. Kurths Ansicht, daß die meisten Bücher und Einzelblätter vor Moronobus Zeit von Ziegeln oder Metallplatten abgezogen wurden und Holzschnitte nur gelegentlich vorgekommen seien, ist völlig unhaltbar, da fast alle uns seit dem VIII. Jahrhundert erhaltenen Druckstöcke aus Holz gefertigt sind und da auch für die reinen Schriftbücher stets Holzplatten zum Druck verwandt wurden. Die Tatsache, daß bereits eines der ältesten Tempelsiegel, das im Jahre 739 n. Chr. verbrannte Petschaft des Daijingu zu Ise, in Holz geschnitten war (und zwar in erhabenen Schriftzeichen), beweist zur Genüge, daß die Technik schon um diese Zeit den Japanern nicht mehr neu gewesen sein kann.

Es ist nach dem Vorhergehenden somit nicht angängig, den Hishikawa Moronobu



Abb. 1. Ijōdruck aus dem Jōkanji.

als den „Erfinder des Holzschnittes“ zu bezeichnen, zumal ja gleichzeitig mit ihm und auch schon lange vor seiner Zeit in Kyōto und Ōsaka eine Reihe von Bücherillustratoren — darunter der äußerst fruchtbare, in Europa so gut wie unbekannte Yoshida Hambē — tätig waren. Die Einführung des Holzschnittes in Edo aber, das gegenüber dem kulturell weit höher stehenden Kamigata damals mehr den Charakter einer Kolonialstadt zeigte, wird man ihm kaum streitig machen können. Die vor 1659 erschienenen illustrierten Werke sind auch, soweit sich dies feststellen läßt, alle in Ōsaka oder Kyōto gedruckt. Ob allerdings auch die ersten Einblattdrucke in Edo von Moronobus Hand herrühren, ist nicht sicher, bekannt von ihm sind ein Theaterzettel von 1675 (T. 7) und eine Darstellung des Schauspielers Bōzu Kohē vom Jahre 1681 (der erste bekannte Schauspielerholzschnitt).



Abb. 2. Kaigetfudō Masunori. Myōgaya Ōshū (Nachbildung aus dem „Kagai Manroku“ (1825) nach dem Original.)

2. Kaigetfudō Andō.

Moronobus Nebenbuhler war sein Zeitgenosse, der Motivbildermaler Kaigetfudō Masunori (Andō), der am Schluß seines Lebens, wie Moronobu, in den Mönchsstand trat. Ein Schüler oder Nachfolger Moronobus ist Kaigetfudō nicht gewesen, das beweist schon der seinem Namen vor- gesetzte Titel „Nihon giga“ 戯畫 (etwa „Schnellmaler“), durch den er sich ausdrücklich zu Moronobu welcher sich „Yamato eshi“ („Maler“) 繪師 nannte, in einen Gegensatz stellt. Das „Ukiyoe ha gashū“ berichtet gleichfalls, daß Kaigetfudō eher von den Sittenbildermalern der Kano-Schule und vor allem von Hanabusa Itchō als von Moronobu beeinflusst gewesen sei, und „Kagai Manroku“ nennt ihn einen Schüler des Iwasa Matabē. Dasselbe „Kagai Manroku“, welches uns auch mitteilt, daß er ein Motivbildermaler (Emauribito) am Kannontempel in Kamagata zu Ōsaka war, nennt ihn sogar den Begründer

真列之圖

天寶四年

3u: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbholzschnittes in Edo



Liebespaar

Ryakurekiblatt des Harunobu. Auf dem Saum des Männerkleides sind die Zahlen der „großen Monate“ 2, 3, 5, 6, 8, 10 und auf dem Mädchenkleid die Zahlen der „kleinen Monate“: 1, 4, 7, 9, 11, 12 des Jahres 1765 angebracht.

der Ukiomalerei in Edo. Über die Wirkungszeit des Künstlers sind sich die japanischen Quellen nicht einig. „Kagai Hanroku“ läßt ihn in der Gennazeit (1615—23) leben, meint aber wahrscheinlich die Tennaperiode (1681—83), „Ukiyoe rui kō“ gibt die Perioden Hōei und Shōtoku (1704—1710, 1711—1715), „Bukō Kempyō“ gleichfalls die Shōtokuzeit und „Jōhō ukiyoe rui kō“ als Wirkungszeit die Perioden Hōei bis Kyōhō (1704—1735) an. Die vom „Gaka Jimmei ryaku“ genannte Lebenszeit Gembun bis Hōreki (1736—1763) trifft ganz bestimmt nicht zu, am richtigsten trifft wohl „Koga hikō“ mit seiner Wirkungszeit in der Kambunperiode (1661—1669) die Hauptschaffensperiode des Künstlers, denn wir kennen von seiner Hand die Porträts zweier um 1665 besonders bekannten Yoshimaraschönheiten, die Bilder der Myōgaya Ōshū 奥州 (Abb. 2) und der Miuraya Usugumo. Kaigetsudō hieß mit bürgerlichem Namen Ōzajawa (oder Ōzajaki) Genshichi und wohnte in der Sumachō im Stadtteile Asakusa zu Edo. Die Notiz, welche ihn 1714 in den Theaterstand, dessen Hauptpersonen die schon etwas bejahrte Hofdame Ejima und der Schauspieler Itsumiya Shingorō waren, verwickelt und mit Verbannung nach Ōshima bestraft werden läßt, verdient wenig Glauben. In den Prozeßakten erscheint weder der Name Ōzajawa noch Ōzajaki, auch wäre die Verbannungsstrafe auf ihn, der damals sicher schon über sechzig Jahre alt gewesen sein muß, nicht mehr in Anwendung gekommen. Zu erwähnen ist hier vielleicht noch die Bezeichnung „Watsuyō“, 末葉 durch die sich Kaigetsudō Andōs Nachfolger als seine Schüler bekannten und für die Kurth unrichtig „Wiyu“ als Lesung vorschlägt.

3. Die Toriimeister.

Über die ersten Meister der Toriischule herrscht auch noch einige Unklarheit. Große Verwirrung hat hier die Tatsache angerichtet, daß die beiden Kiyonobu, Vater und Sohn, auch zuweilen Kiyomatsu signierten und obwohl Hara Shinkichi schon vor Jahren hierauf hinwies (D. J. I. 2, p. 252) machte sich die Holzschnittforschung doch Kurths Ansicht zu eigen, daß Kiyomatsu ein Bruder des Kiyonobu I gewesen sei und Kiyonobu II ein Sohn dieses Kiyomatsu und zugleich ein Bruder des Kiyomitsu. Es muß angenommen werden, daß Kiyonobu I seinen zweiten Namen Kiyomatsu dem Sohne überließ, als dieser gleichfalls für den Holzschnitt zu arbeiten begann und daß dieser zweite Kiyomatsu sich nach des Vaters Tode gleichfalls Kiyonobu nannte ohne aber den Namen Kiyomatsu vollständig aufzugeben. Auf keinen Fall ist Kurths Annahme, daß Kiyonobu II gegen 1736 geboren wurde, richtig, da wir bereits vor dieser Zeit von ihm signierte Blätter kennen. Das „Ukiyoga Jinden“ meldet uns, daß Kiyonobu II am 2. II. (a. St.) 1763 starb. Das „Meijin Kishin roku“ sowie das „Nihon Jimmei jisho“ nennen den 2. II. (a. St.) 1763 als Todestag des Torii Kiyomatsu und geben sein Alter auf 58 Jahre an. Er muß daher, wie auch Hara Shinkichi angab, 1706 geboren sein. Das „Nihon Jimmei jisho“ nennt ihn ausdrücklich als Sohn des Kiyonobu I. „Mumei ō Juihitsu“, „Koga hikō“ und „Ukiyoe Jinden“ schließlich sagen, daß Kiyomatsu und Kiyonobu II ein und dieselbe Person gewesen ist.

Shikitei Samba schrieb auf den Umschlag eines Exemplares des „Fuji no yuki mitsugi Soga“: „Bilderbuch des Vierakters Fuji no yuki mitsugi Soga, als Frühjahrsstück 1746

am Nakamuraza in der Sataichō gespielt. Der Maler ist der zweite Torii Kiyomasa des ersten Torii Sohn. Das Buch wurde vor jetzt [Bunka 12 = 1815] 70 Jahren gedruckt. Hauptsächlich diese letzte Notiz verdient unsere besondere Beachtung, da Samba einer der besten Bücher- und Holzschnittkenner seiner Zeit — er besaß selbst ein Antiquariat — gewesen

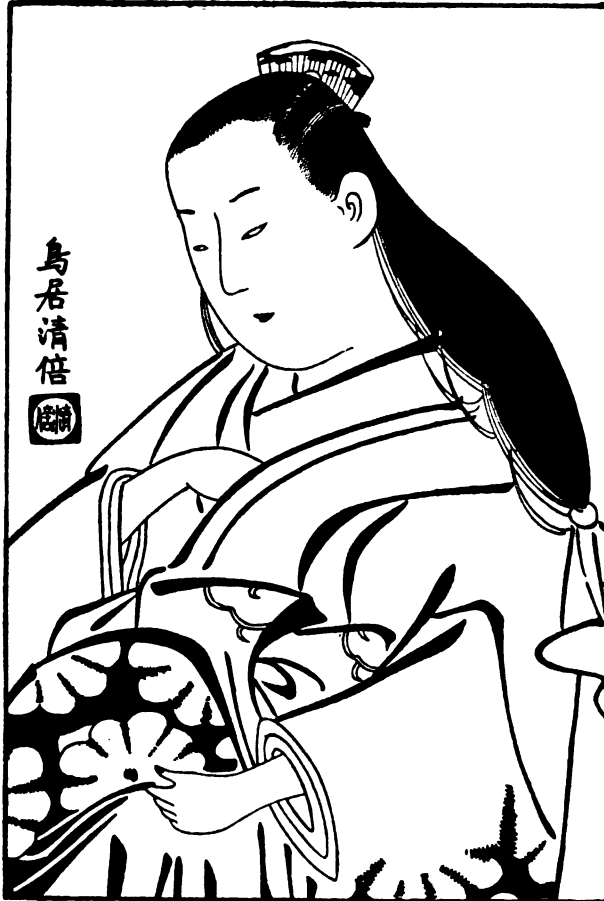


Abb. 3. Bild einer Nijo (Fragment) von Torii Kiyomasa I.
Der Stempel ist Kiyonobu zu lesen.

ist. Eine weitere Bestätigung finden wir in der Tatsache, daß derselbe Holzschnitt einmal mit der Unterschrift Kiyonobu und ein anderes Mal mit Kiyomasus Namen vorkommt und daß wir auch beide Signaturen auf einem Blatt vereinigt finden, indem einmal unter Kiyonobus Unterschrift der Stempel „Kiyomasa“ und wiederum unter Kiyomasus Name der Stempel „Kiyonobu“ gesetzt ist (Abb. 3).

v. Seidlitz bringt in seiner Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes (1. Aufl. Abb. 4) ein Blatt aus der Sammlung Koehlin, Paris „Watanabe no Tsuna im Kampf mit dem Teufel am Rashōmon“ (Vgl. Igaya, Motohamachō, Edo) mit Unterschrift und Stempel des Kiyomasa. Dasselbe Blatt aus der Sammlung Strauß, Regensburg (Vgl. Komatsuna, Doshima Tenshin mae onnasaka no hita, Edo) finden wir bei Einstein (Abb. 26), doch ist es hier signiert: „Torii Shōbō Kiyonobu“ und trägt auch Kiyonobus Stempel. Auch das im Besitz der Bibliothek des staats-

lichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin befindliche (in Kurths Japanprimitiven Abb. 10 wiedergegebene) Blatt, das den Schauspieler Takii Hanshirō in einer Rolle darstellt, trägt unter der Unterschrift Kiyonobus den Stempel „Kiyomasa“. Beide Blätter können nur Arbeiten des ersten Kiyonobu sein, das erste verrät dies durch den Beinamen Shōbō, das zweite durch den Stil und durch die Persönlichkeit des dargestellten Schauspielers, der

in den ersten zwei Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts am Ichimuraza und am Yamamuraza in Edo spielte. Diese Beispiele genügen, den Beweis zu erbringen, daß sich Kiyonobu I gleichfalls Kiyomasu nannte.

Kurths Theorie, daß Kiyomasu ein um 1679 geborener jüngerer Bruder und zugleich Schüler des Kiyonobu I gewesen sei, stützt sich lediglich auf ein von ihm (Charaku, S. 132, Japanprimitive, Abb. 17) veröffentlichtes, angeblich im Jahre 1693 gedrucktes Theaterprogramm. Nach Kurths Ansicht ist auf dem Blatte u. a. Ichikawa Danjūrō I in dem Drama „Tsuwamono Soga“ dargestellt, und Kurth behauptet ferner, daß dieses Drama im 1. Monat 1693 am Nakamuraza gespielt worden sei. Hierzu wäre zu sagen, daß das genannte Drama weder im ersten, noch in einem der folgenden Monate des Jahres 1693 am Nakamuraza gespielt wurde. Erst 1697 wurde das Stück am Nakamuraza unter dem Titel „Tsuwamono Kongen Soga“ wieder aufgeführt mit Danjūrō I als Gorō, jedoch nicht in der auf dem Plakat angegebenen sonstigen Rollenbesetzung.

Die Rollen sind auf dem Plakat folgendermaßen verteilt:

Wahina	Tomizawa Hanjaburō I.
Soga no Jūrō	Katsuyama Matagorō
Soga no Gorō	Ichikawa Danjūrō II.
Sutetsune	Dgawa Zengorō
Diso no Lora	Fujimura Handayū
Kewajata no Shōshō	Nakamura Tatejaburō
Senjibō	Sanjō Kantarō
Dniō	Nakamura Dempachi
Dōjaburō	Nakamura Kojirō
Matano Gorō	Itani Hiroemon I.

Als Leiter des Theaters wird Nakamura Kanjaburō VI genannt. Alle diese Schauspieler traten vorwiegend erst im ersten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts auf, und zwar spielten Hanjaburō, Danjūrō und Kantarō bis 1714 am Yamamuraza und traten erst dann, nach der Schließung des Theaters wegen des Ejima-Scandals zum Nakamuraza über. Zengorō und Kojirō spielten noch 1713 am Ichimuraza, und Matagorō von 1698 bis zum gleichen Jahre am Moritaza. Von diesen kam Dgawa Zengorō erst 1694 erstmalig nach Edo, Katsuyama Matagorō wurde erst 1689 und Sanjō Kantarō gar erst im Jahre 1697 geboren. Auch der Schauspieler Fujimura Handayū, der erst 1706 aus Kyōto kommend in Edo erstmalig auftrat, war keine „Diran, die trotz des Regierungsverbotes von 1629 auf der Bühne auftrat“ wie Kurth es will, sondern ein bekannter Frauendarsteller, der 1729 unter dem Namen Fujimura Hanjūrō zum Männerrollenfach überging. Ein weiterer Beweis, daß das Datum 1693 nicht zutreffen kann, ist die Tatsache, daß Ichikawa Danjūrō I im ersten Monat 1693 seinen Namen noch mit dem Zeichen 旦 (Dan) schrieb, das er mit dem auf dem Plakate gegebenen, gleichlautenden 田 erst vertauschte, als er (im ersten Monat des Jahres 1693) Edo bereits verlassen hatte um eine Gastspielreise nach dem Kamigata anzutreten, von der er erst 1697 wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist. Der dargestellte Schauspieler kann



Abb. 4. Torii Kiyonobu I Theaterzettel für das Yamamuraza vom Jahre 1701.

nach allem also nur der zweite Danjūrō sein, und das Datum des Plakates, das Kurth als „Karität ersten Ranges“ bezeichnet, erweist sich als eine Fälschung plumpester Art. Auch wenn das Blatt in der Genrokuzeit (1688—1703) entstanden wäre — ein Vergleich mit anderen Plakaten der Genrokuperiode (T. 7, Abb. 4) zeigt, daß dies unmöglich ist, und auch die Verwendung des 1690 von der Regierung verbotenen Kranichwappens auf Masahinas Gewand deutet auf eine spätere Periode¹⁾ —, so wurde dies höchstens beweisen, daß Kiyonobu I sich auch Kiyomasu nannte. Kurth irrt auch in der Annahme, daß auf dem Blatte in der zweiten Szene der Schauspieler Handayū dargestellt sei, es kann sich nur um die Szene, in der die Shōshō auftritt handeln, und überdies führt der Darsteller der Frauenrolle das Wappen des Nakamura Takesaburō, der ja auch nach dem Rollenverzeichnis die Shōshō spielte. Der

¹⁾ Nicht nur das Führen des Kranichs im Wappen, auch das Wort „Kranich (Tsuru)“ in Ortsnamen oder als Firmennamen wurde im Jahre 1690 verboten, da eine Tochter des Shōguns den Namen Tsuru erhalten hatte. Das Nakamuraza hatte bis zu dieser Zeit im Wappen einen fliegenden Kranich, der ein Singloblatt im Schnabel trug, geführt, das nun durch das einfache Singloblatt ersetzt wurde. Die häufige Bezeichnung Washiya (Ablerhaus) oder Maruya (Rundhaus) in Firmennamen stammt gleichfalls aus dieser Zeit, da die Firmenbesitzer entweder statt des Kranichs den Adler als Wappentier wählten oder das leere Wappenrund (Maru) nach Entfernung des Wappentieres weiterführten. Das schändliche Regierungsverbot blieb fast ein Jahrzehnt lang in Kraft.

auf dem Plakat gleichfalls genannte Itani Hiroemon I starb im Frühjahr 1721, für die Entstehungszeit des Plakates kommen somit nur die 7 Jahre zwischen 1714—1721 in Betracht (vgl. auch Abb. 5). In dieselbe Zeit gehört ein weiteres Schauspielerblatt des Kiyomatsu (abgebildet Einstein, Tf. 36, Kat. Straus/Megbaur Nr. 14, Aubert: Les maîtres de l'estampe japonaise Tf. 4), das den Schauspieler Nakamura Senya während eines Gastspiels in Edo darstellt. (Vgl. Komatsuna, Edo.) Das Blatt trägt die gleiche Signatur und das gleiche



Abb. 5. Theaterzene aus dem Buche. Kaomise Kyōgen Ehon (1719) des Torii Kiyonobu I. Dar-
gestellt sind die Schauspieler: Ichikawa Danzō I. Fujimura Handayū. Matsumoto Kōshirō I. Nama-
naka Heikurō.

Siegel wie das eben besprochene Theaterplakat. Senya kam, nachdem er 1698 Edo verlassen hatte, nach achtzehnjähriger Abwesenheit wieder dorthin und trat dort vom Herbst 1716 bis zum Ende des Jahres 1718 am Nakamuraza auf. Seidlitz bringt (1. Aufl. Abb. 32) ein weiteres Kiyomatsublatt aus dieser Zeit. Es stellt den Schauspieler Sanjō Kantarō dar (Smlg. Neve, Paris, Vgl. Igaya Edo)¹⁾ in der Rolle der Yaoya Dōshichi, die er vom

¹⁾ Die Rolle der Yaoya Dōshichi war von dem Kyōto-Schauspieler Urasbi Kiyosa I geschaffen, er spielte sie 1708 erstmalig in Edo am Nakamuraza in dem Drama: Keisei Urasbi Soga, nach seinem Tode (1713) wurde sein Wappen — der Brief im Kreis — als Wappen des Dōshichi von allen späteren Darstellern der Rolle, zuerst von Kantarō 1718 übernommen. Eine Darstellung der Aufführung mit Urasbi Kiyosa als Dōshichi von 1708 zeigt uns das unsignierte Blatt des Kiyonobu I aus der Sammlung Straus/Megbaur, bei Einstein Abb. 48. (Katalog Straus/Megbaur Nr. 5.)

2. I. (a. St.) 1718 an am Moritaja in dem Stück: „Waka midori itoi Soga“ spielte. Auch das bei Einstein (Abb. 32) abgebildete Glücksgötterblatt aus der Sammlung Straus, Regbaur (Vlg. Igaya, Edo) muß, wie ein Vergleich des Stils und der Signatur lehrt, aus derselben Zeit stammen. Zeitlich früher dagegen muß das von Kurth (Japanprimitive Abb. 18) abgebildete Blatt aus der Sammlung der Bibliothek des staatlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin (Vlg. Nakajimaya Sakaijō, Edo) sein, das etwa um 1710 angefertigt werden¹⁾ muß und gleichzeitig mit der oben besprochenen Darstellung des Schauspielers Takii Hanshirō aus derselben Sammlung entstanden sein dürfte. Nehmen wir noch das Falkenblatt aus der Sammlung Doucet, Paris (abgeb. bei Aubert Tf. 2) und das Blatt mit der Darstellung eines Adlers, der einen Affen überfällt (abgeb. im Auktionskatalog der Sammlung Manzi, Paris 1921, Vlg. Igaya) hinzu, so haben wir in den besprochenen Blättern acht typische Beispiele der Kunst des Kiyomasa I. Auch die Arbeiten des ersten Kiyonobu sind von denen seines Sohnes leicht zu unterscheiden, und es muß uns befremdlich anmuten, wenn ein so hervorragender Kenner wie Kurth in seinem „Japanischen Holzschnitt“ unter vier von ihm dem Kiyonobu I zugeschriebenen Blättern auch nicht ein einziges Blatt bringt, das von diesem Meister stammt. Etwas günstiger liegt der Fall in Kurths „Japanprimitiven“ und in Einsteins Buche. In ersterem sind von acht Blättern drei tatsächlich Arbeiten des Kiyonobu I, und auch bei Einstein ist gleichfalls wenigstens ein Blatt, die oben besprochene Kaskadenszene, zu Recht dem ersten Kiyonobu zugeschrieben.

Von Kiyonobu I sind in Kurths „Japanprimitiven“: Abb. 9 der Schauspieler Nakajima Kanzaemon I in der Rolle des Koyaburi Kagetno. Das oben besprochene Blatt (Abb. 10) mit der Darstellung des Takii Hanshirō und Abb. 16. Die Glücksgötter beim Brettspiel (Vlg. Dmija). Abb. 11 zeigt uns die Schauspieler Segawa Kitufurō (Kitufaburō war ein Schüler dieses Kitufurō, der erst der nächsten Generation angehörte) und den achten Ichimura Takenojō. Da Kitufurō erst gegen Ende des Jahres 1731 aus Kyōto nach Edo kam — er spielte dort die auf dem Blatte dargestellte Rolle der Izumo no Okuni in dem Drama: „Wago ichi Taiheiki“ im 12. Monat (a. St.) des gleichen Jahres — kann Kiyonobu I als Künstler nicht in Frage kommen. Auch Abb. 12 kann nur eine Arbeit des zweiten Kiyonobu sein, der „Schauspieler einer verschollenen Sippe“ ist Tsuuchi Koyaburō, der 1741 am Nakamuraja in dem Drama: „Kichirei Imagawa jō“ den Akamatsu spielte, sein Partner in der Rolle der Okuni war damals Takinaka Kasei (der übrigens keine Frau war, wie Kurth glaubt, sondern ein bekannter Schauspieler, später Sōjūrō II der Vater zweier gleichfalls sehr tüchtiger Schauspieler, des Sōjūrō III und des Yagō III). Eine Szene aus diesem Stück ist hier dargestellt. Abb. 13 kann erst nach 1735 entstanden sein, da Ichikawa Danjūrō II erst in diesem Jahre seinen Namen an seinen Adoptivsohn Masugorō abtrat und selbst den Namen Ebijō I annahm. Die Rolle des pfeilschleifenden Soga no Gorō (Yanonegorō) schuf er im Jahre 1729. Aus dem gleichen Grunde kann auch Abb. 14 nur ein Werk des

¹⁾ Dargestellt sind die Schauspieler Nakamura Takefuburō (Männerrolle) und Miyuki Takejuro (Frauenrolle) vom Nakamuraja.

Kiyonobu II sein, Ebizōs Partner, Danzō I starb 1740. Dem Stil nach ist auch Abb. 15 dem Kiyonobu II zuzuwenden, die Beischrift: „Hon-ton:ya“ ist Hondonya zu lesen und bezieht sich auf den Verlag, der übrigens nicht Igaya, wie Kurth liest, sondern Jutsuya zu lesen ist. (Die besprochenen Blätter sind zum Teil auch in anderen Werken Kurths und auch anderenorts gleichfalls mit z. T. falscher Zuweisung abgebildet. Abb. 9 bei Kurth, *Sharaku* S. 133 und bei Succo, *Shunshō* Tf. 1. Abb. 11 bei Kurth, *Sharaku* S. 134. Abb. 12 bei Kurth, *Japanischer Holzschnitt III*. Aufl. Abb. 13. Abb. 13 bei Kurth, *Japanischer Holzschnitt III*. Aufl. Abb. 12 und ebendort Abb. 15 als Abb. 14.)

Blätter von Kiyonobu I bringen ferner: Aubert in *Les maîtres de l'estampe japonaise* Tf. I, Szene aus der Schlacht von Ichinotani (Vlg. Igaya), Peter Jessen in „Japan, Korea und China, Reifestudien eines Kunstfreundes“ S. 43, der Schauspieler Tsugawa Hanjaburō (Vlg. Hangiya Shichirōbē, Edo)¹⁾. Ferner sind die von Seidlitz (I Aufl. Abb. 3 und 28) und das von Bachhofer Tf. I (den Schauspieler Mizuki Tatsunosuke darstellend) abgebildeten unsignierten Blätter höchstwahrscheinlich gleichfalls Arbeiten des Kiyonobu I. aus der Zeit zwischen 1690 und 1710. Die gleichfalls Kiyonobu I zuzuweisenden, Kiyomasa signierten Blätter sind schon oben besprochen, dem zweiten Kiyomasa sind folgende Arbeiten zuzuschreiben: Darstellung des Ichikawa Masugorō in der Rolle des Hatoōmaru im Drama „Furiwatagami hatsugai Soga“ (1735 am Ichimuraza gespielt, Masugorō nahm noch im selben Jahre den Namen: Ichikawa Danjurō III an), abgebildet bei Smidt, „Das Theater im japanischen Holzschnitte.“ Darstellung einer Szene aus dem Drama: „Kōyōgun u no hana kasane“ Ichikawa Danjūrō II als Takeda Shingen und Sawamura Sōjūrō I als Uesugi Kenshin, beide traten 1727 in diesen Rollen am Nakamuraza auf (abgeb. bei Kurth „Der japanische Holzschnitt“, III. Aufl. Abb. 15). Szene aus dem Drama: O Ratsu Seijūrō, Ichimura Uzaemon VIII, wie sich Takenojō seit 1737 nannte, und Tamazawa Saijirō (abgeb. ebendort I Aufl. Abb. 12). Ichikawa Ebizō I im Drama: „Dzūriha Danonegorō“ Nakamura Sufegorō I und Sanogawa Ichimatsu I, Yamashita Kinsaku I und Nakamura Kometarō I (abg. bei Einstein Abb. 28. 43. 46). Segawa Kitunojō I als Kuzunoha (abgeb. Katalog Straus-Negbauer Nr. 17). Ichikawa Monnosuke I und Sodezaki Miwano als Kusunoki Masatsura und Keisei Misao im Drama „Hōnen Taiheiki“ (1728 am Moritaza gespielt). (Abgeb. Bachhofer Tf. 4) und in Kurths „Japanprimitiven“ die Blätter: Abb. 19 Ichimura Takenojō VIII (auch bei Kurth: „Sharaku“ S. 135), Abb. 20 Ichimura Takenojō VIII und Sodezaki Jfeno, den Kurth wieder fälschlich für eine Frau hält. Abb. 22 Onoe Kitugorō I und Abb. 23, die den Schauspieler Otani Dniji I in der Rolle des Omori Hikoshibi, die er 1742 am Nakamuraza spielte, zeigt. Fraglich ist nur das auf Abb. 21 wieder:

¹⁾ Bei Bernoulli (*Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik*) ist Tafel 30 eine Arbeit des Kiyonobu I aus der Zeit um 1710, die dargestellten Schauspieler Murayama Helemon, Mizuki Takejūrō und Nakamura Gennosuke waren bekannte Schauspieler dieser Periode. Tafel 31 ist ein Werk des ersten Kiyomasa. Dargestellt ist Ichikawa Danjurō II in der Shibaratarōrolle, die er erstmalig im 12. Monat (a. St.) 1714 am Nakamuraza spielte,

gegebene Blatt mit einer Darstellung der Schauspieler Otani Hiroji I und Sanogawa Rangiku, das vielleicht dem Kiyomasa I zugeschrieben werden muß.

Ein Vergleich der hier aufgezählten Blätter läßt deutlich eine Stilverwandtschaft bei den Arbeiten des Kiyonobu I und Kiyomasa I einerseits und bei den Werken des Kiyonobu II und Kiyomasa II andererseits erkennen, bei Kiyonobu I kann man außerdem 3 Entwicklungsstufen etwa für die Jahre 1690—1700, 1700—1710 und 1710 bis zum Tode des Künstlers im Jahre 1729 verfolgen. In seiner ersten Wirkungszeit ist die künstlerische Abhängigkeit von seinem Lehrer Moronobu noch deutlich erkennbar, sie verliert sich erst nach und nach in der Zeit nach 1700. Eine revidierte Stammtafel der ersten Torii-Meister lassen wir hier folgen.

TORII KIYOMOTO, zuerst Schauspieler für Frauenrollen in Osaka unter dem Namen Torii Shōshichi, kam 1687 nach Edo und ging dort unter dem Namen Nakamura Jūgorō zum Heldenrollenfach über. Er malte auch Theaterplakate. Sein Sohn ist:

TORII KIYONOBU (KIYOMASU) I. Begründer der Toriischule. Bürgerlicher Name: Shōbē. Geboren 1664, gestorben am 28. VII (a. St.) 1729. Sein Sohn ist:

TORII KIYONOBU (KIYOMASU) II. Bürgerlicher Name Shirō (nach anderen Shōsuke), geboren 1706, gestorben am 2. II (a. St.) 1763. Er wohnte in der Raniwaichō zu Edo. Sein Sohn ist:

TORII KIYOMITSU I. Bürgerlicher Name: Hanji (nach anderen Hanja). Geboren 1735, gestorben am 3. IV (a. St.) 1785. Seine Tochter heiratet einen gewissen Matsuya Kameji, dessen Sohn ist:

TORII KIYOMINE der fünfte Vertreter der Toriischule und Adoptivsohn des vierten Torii Kiyonaga, Adoptivsohnes des dritten Torii.

4. Hanegawa Chinchō.

In Kuths Biographie des Hanegawa Chinchō (Japanprimitive p. 31/32) sind einige Ungenauigkeiten zu rügen. Chinchō wurde 1679 zu Kawaguchimura im Bezirke Saitama in der Provinz Musashi geboren. Er stammte aus dem Uji Mannaka und hieß mit eigentlichem Namen Ota Bengorō, als weitere Zunamen führte er auch die Namen Nakanoju 仲信 (Chūshin) und Motozobu (Genshin). Sein Vater war der Ritter Ota Naotomo 直知 († 1713). Bengorō ging schon frühzeitig nach Edo und erlernte bei Torii Kiyonobu I die Malerei, sein erster Künstlername ist unbekannt, später nannte er sich Hanegawa Chinchō. Er wohnte als Junggeselle im Hause seines Schwagers, des Dorfrichters Fujinami zu Kawatsuma im Bezirk Katsushika (Provinz Shimōsa) bei Edo, und starb dort am 22. VII. (a. St.) 1754. Sein Grab liegt im Bezirk des Tempels Tōen(jen)ji in Shitaya Jkenohata zu Edo. Als Schüler Chinchōs werden genannt: Hanegawa Wagon Dkinobu 和元仲信

Hanegawa Motonobu 元信 (Genshin), Hanegawa Tōsui 藤水. Eines der seltenen Einzelblätter Chinchōs bildet Vernoulli in seinem „Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik“ auf Tafel 29 ab (vgl. auch Abb. 6).

5. Kondō Kiyoharu.

Über die Wirkungszeit des Malers/schriftstellers Kondō Kiyoharu sind wir wenig unterrichtet, die Tatsache, daß ein von ihm illustriertes Buch — das „Edomeishō hyakunin isshu“ — im Jahre 1763 erschienen ist, hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß Kiyoharu noch in den sechziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts tätig gewesen sei. Die Illustrationen des fraglichen Buches legen es aber nahe, daß die Zeichnungen bereits um 1720 entstanden und erst vierzig Jahre später in Holz geschnitten und gedruckt wurden. In einem Exemplar von Kiyoharus „Dōke hyakunin isshu“¹⁾, das 1728 erschien, findet sich eine Notiz von der Hand des Shikitei Samba, die es sehr wahrscheinlich erscheinen läßt, daß 1728 das Todesjahr des Künstlers gewesen ist. Samba schreibt: „Bald nach dem Erscheinen des Buches wurde der Maler von einem Augenübel befallen und erblindete gänzlich, kurz darauf ist er gestorben. So habe ich es in meiner Jugend gehört.“ Kurth erwähnt (Japan: primitive S. 55) eine „Kampirabon (Blattgoldbücher)“ genannte Art von Büchern, zu denen Kiyoharu Text und Illustrationen geliefert habe. Gemeint sind wohl die sogenannten „Kampirabon“, eine im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in Edo beliebte Art von Volksbüchern, die so nach ihrem Helden Kimpira, dem Sohne des Satata no Kintoki genannt wurden und für die Kiyoharu in der Tat Texte und Illustrationen lieferte.



Abb. 6. Hanegawa Chinchō, aus dem „Nakushageishina Sadame“ von 1722. Dargestellt sind die Schauspieler: Ichikawa Monnosuke I. Otani Hiroji I. Morita Kanya, Ogawa Jengorō und Sodeoka Masanosuke.

6. Tempelflugblätter.

In seinen: „Primitiven des Japanholzschnittes“ bringt Kurth zwei Tempelflugblätter. Das Geleitwort dazu (S. 22. 23) verdient unsere besondere Beachtung, denn wir lernen hier die Methoden kennen, mit welchen man heutzutage in Deutschland Japanforschung treibt. Vor- auszuscheiden ist, daß beide Blätter weder alt noch künstlerisch wertvoll sind und, daß sie höchstens vom ethnographischen Gesichtspunkte aus einige Beachtung beanspruchen können. Kurth schreibt zu Bild 1: „Steindruck als Gedächtnisblatt für Pilger aus dem Chōfuku Tempel in der Provinz Yamato. Abbildung einer Buddha-Statue, die im Original 2 jō

¹⁾ resp. Dōke hyakushu.

6 Shaku hoch war und von einem Meister Tenshō (Himmelsglanz) Kasuga (Shunji, Harubi = Frühlingstag) geschaffen war. Über die berühmte Kasuga-Familie vergleiche man E. F. Zenossofa, *Epochs of Chinese & Japanese Art*, New York, Bd. I, S. 165 ff. Buddha ist stehend dargestellt . . . sein Haupt trägt eine reiche Krone . . .“ Kurth fügt hinzu: „Auch in meinem Besitz befindet sich ein Buddha-Blatt aus demselben Tempel. Es trägt Nummer 8, während dieses Nummer 4 der „Bildersammlung“ zeigt.“ — Hier von ist fast jedes Wort falsch. Zunächst ist die dargestellte Gottheit nicht Buddha, sondern Kannon, und zwar die Jūichimen-Kannon (Kannon mit den 11 Gesichtern — Kurth hält die 10 Gesichter auf dem Scheitel der Göttin für eine „reiche Krone“ —). Die Beschriftung verrät uns ferner, daß das Blatt nicht dem „Chōkoku-Tempel in der Provinz Yamato“, sondern dem Tempel Hasedera 長谷寺 zu Kamakura in Sagami entstammt. Die „Nummer 4“ schließlich ist nicht die „Nummer der Bildersammlung“ des Tempels, sondern es ist hier der vierte der 33 Wallfahrtsorte in den östlichen Provinzen (Bandō Sanjūsangashō) zu den heiligen Stätten der Kannon gemeint (somit kann auch das mit „Nummer 8“ bezeichnete Blatt unmöglich aus „demselben Tempel“ stammen, sondern es käme, falls derselbe Tempelnamen angegeben ist, nur der gleichnamige Hasedera in Yamato, der achte der 33 Wallfahrtsorte der westlichen Provinzen, in Betracht). Nun zu dem „Künstler Tenshō Kasuga“. Die Hinweisung auf Zenossofas Buch ist unnötig, denn wir finden dort über diesen „Künstler“ nichts, wohl aber geben uns die Tempellegenden beider Hasedera über die Deutung der Beschriftung „Tenshoku — Kasuga misaku“ die gewünschte Klarheit. In alter Zeit brach einst ein schweres Unwetter über das Land Dmi herein, das eine große Überschwemmung im Gefolge hatte. Als dann die Fluten sich wieder verzogen hatten, fand man bei Dtsu am See Biwa einen riesigen Kämpferstamm angeschwemmt. Die Anwohner des Sees wollten den Stamm verarbeiten, er widerstand jedoch nicht nur allen Bemühungen, ihn zu zerschneiden oder zu zersägen, sondern ließ sich auch nicht von der Stelle bewegen, wie viele Arbeitskräfte man auch aufbot. Man gab schließlich alle Bemühungen auf und ließ den Stamm am Strande liegen. Dort lag er 70 Jahre lang. Damals lebte zu Yaginofato im Lande Yamato eine Frau mit Namen Roi Monto. Ihre Eltern und den Gatten hatte sie verloren und sie wohnte für sich allein ganz zurückgezogen und weihte den Rest ihres Lebens einzig dem Gedächtnis an die Verstorbenen. Eltern und Gatte hatten ihr ein großes Vermögen hinterlassen, und als sie von dem wunderbaren Baumstamme in Dtsu vernommen hatte, beschloß sie, um jeden Preis den Stamm zu erwerben, um daraus ein Buddhabild schnitzen zu lassen. Sie reiste nach Dmi, und trug den Bewohnern von Dtsu ihren Wunsch vor. Die Bewohner erhoben jedoch anfangs Einspruch gegen einen Verkauf, da sie fürchteten, daß ihnen Unglück daraus entstehen möchte. Doch als Monto ihnen mitteilte, aus welchem Grunde sie den Stamm zu erwerben gedächte, und ihnen klar machte, daß der Stamm, wenn er zu einem heiligen Zwecke dienen solle, sich nicht an seinen Verkäufern rächen werde, willigten sie schließlich in den Handel. Als Monto nun Seile an den Stamm legen ließ, um ihn nach ihrer Heimat zu schaffen, ließ der Stamm, der bisher allen Versuchen, ihn zu bewegen, widerstanden hatte, sich leicht und mühelos fortbringen, und Monto führte ihn bis nach Yaginofato. Ehe aber Monto noch

einen Schnitzer bestellen konnte, starb sie plötzlich kurz nach ihrer Heimkehr, und der Stamm lag nun weitere 34 Jahre unberührt in Yaginofato. Nach diesen 34 Jahren kam wieder ein Unwetter, das von Wolkenbruch und Überschwemmung begleitet war, und die Fluten hoben den Stamm auf und rissen ihn im Bette des Nagasegawa mit sich fort, wo er dann auf einer Untiefe des Flusses weitere 35 Jahre lag und wiederum jedem, der es versuchte, ihn fortzuschaffen oder zu zerschneiden Unglück brachte. Damals lebte, zur Zeit des weiblichen Kaisers Genshō-Tennō (715—723) zu Hase in Yamato ein heiliger Mann, den man Tokudō 徳道 Shōnin nannte und von dem man sagte, er sei eine neue Inkarnation des Hōki Bosatsu (Dharmapāṇi), und sei auf seinen Wunsch wiedergeboren worden, um die Seelen möglichst vieler Menschen zu retten. Tokudō Shōnin wandelte einst im Tale von Hase bei Nacht umher, als er einen wunderbaren Lichtschimmer bemerkte, der vom Ufer des Nagasegawa kam. Er ging auf den Schein zu und fand, daß er von dem riesigen Kampferstamm ausging und daß gleichzeitig ein köstlicher Wohlgeruch dem Baumstamm entströmte. Da sah er, daß dies ein heiliger Baum sein müsse, und beschloß, ein Bild der Göttin Kannon aus dem Stamme zu schnitzen. Er setzte sich neben den Stamm, sprach Gebete, rezitierte Stellen aus heiligen Schriften und flehte um göttliche Erleuchtung für sein Werk. Da standen plötzlich zwei Leute, ein Mann und eine Frau vor ihm und sprachen: „Wir hören, daß du mit göttlicher Hilfe ein Bild der Kannon aus diesem Stamme zu fertigen wünschst, fahre fort in deinem Gebete und laß uns indessen die Arbeit vollenden“. Drei Tage lang betete Tokudō Shōnin unablässig, und während er betete, sah er wie die beiden den Stamm spalteten und jeder für sich eine Statue der Kannon aus seinem Teile schnitzte. In diesen drei Tagen vollendeten die beiden die Bilder der Göttin und als Tokudō Shōnin das Werk betrachtete, fand er, daß beide Statuen einander in allen Teilen glichen. Tokudō Shōnin bat nun seine beiden Helfer, ihm ihre Namen zu nennen, und die Frau sagte: „Ich bin Tenshoku Daijin (d. i. Amaterasu Omikami)“, und der Mann antwortete ihm: „Ich bin Kasuga Myōjin“, und als sie ihm ihre Namen genannt hatten, stiegen sie vor seinen Augen zum Himmel empor. Als die Nachricht von dem Wunder zu den Ohren der Kaiserin gelangt war, sandte sie einen Hofbeamten mit Opfergaben und Geschenken nach Hase und befahl, dort einen Tempel für die Göttin zu errichten. Dies ist die Geschichte der Gründung des Hasedera in Yamato. Als der Tempel vollendet war, entsandte die Kaiserin den Priester Gyōgi Bosatsu (670—749), um den Tempel und die Bilder zu weihen. Gyōgi Bosatsu weihte die Bilder, dann sprach er zu dem ersten Bilde: „Bleibe hier im Lande und rette alle lebenden Wesen“, und befahl, die Statue im Tempel aufzustellen. Er wandte sich dann zu dem zweiten Bilde und sprach: „Gehe nach deinem eigenen Wunsche in das Land, wo es dir gefällt, die Menschen zu erlösen“, und ließ die Statue in das Meer werfen. Das Bild wurde von den Wogen bis in die Nähe von Kamakura getragen. Die Fischer von Kamakura bemerkten eines Nachts einen hellen Schein auf dem Meere und fuhren hinaus, um den Grund dieses seltsamen Naturspieles zu erforschen. Da sahen sie das Bild der Göttin Kannon auf den Wellen treiben und brachten es zum Ufer. Als die Nachricht von der Auffindung zum kaiserlichen Hofe gelangt war, befahl Genshō-Tennō, auf dem Berge Kaitō bei Kamakura einen Tempel zu errichten. Dies

ist die Geschichte der Gründung des Hasadera in Kamatura. Kurths famoser Künstler Tenshō Kasuga dürfte hiermit erledigt sein, und auch die Frage nach dem Ursprungsorte des Blattes ist geklärt. Blatt 2 ist eine Darstellung des Gottes Daikoku aus demselben Tempel wohl nach einem dort aufbewahrten Bilde des Kōbō Daishi. Beide Blätter sind Holzdrucke, nicht Steindrucke, und sie dienen nicht als „Gedächtnisblätter“ für Pilger, sondern werden noch heute im Tempel als Amulette verkauft.

7. Schwierigkeiten bei der Erklärung und Datierung von Holzschnitten.

Die Zahl der Fehler in Kurths „Japanprimitiven“ ist mit den genannten Beispielen nicht erschöpft. Zu Tafel 7 gibt Kurth folgende Erklärung: „Hosoe der Schauspieler Ichimura (Sippenwappen mit der Orange) Kichigorō (persönliches Wappen mit dem Schriftzeichen Kichi) als junger Samurai“. Träfe diese Erklärung zu, so würde dies bedeuten, daß das Blatt nicht mehr zu den „primitiven“ Blättern gerechnet werden dürfte. Ichimura Kichigorō wurde erst 1754 geboren, und da ihn das Blatt im Alter von mindestens 10 Jahren zeigt, wäre das Blatt frühestens 1764 zu datieren. Ein so spätes Datum ist aber mit der technischen Ausführung nicht vereinbar, und Kichigorō kann somit nicht dargestellt sein. Es bleibt nur übrig, das Wappen 卍 als Rollenwappen und nicht als Schauspielerwappen anzusehen. Die Tracht eines Tempelpagen, der Eimer mit den Schwertlilien und das Wappenzeichen „Kichi“ verraten uns die Rolle leicht. Dargestellt ist der Tempelpage Kichisaburō in dem Drama „Keisei Arashi Soga“. Das Stück wurde 1718 am Ichimuraza gespielt, und der dargestellte Schauspieler kann nur Ichimura Tatenosō VIII, der damals im neunzehnten Lebensjahre stand, sein. Das Blatt mußte demnach im gleichen Jahre entstanden sein. Tafel 34 zeigt den Sanjō Kantarō in derselben Rolle wie die Beischrift „Koshō Kichisaburō = Tempelpage Kichisaburō“ besagt, ein Komusō ist nicht dargestellt, das Musikinstrument ist keine Gitarre (Shamisen), sondern eine Fidel (Kotyu). (Bachhofer bildet auf Tafel 7 gleichfalls den Ichikawa Benzō in derselben Rolle und im gleichen Kostüm ab, Benzō spielte den Kichisaburō 1766 am Nakamuraza). Die obere Szene des auf Tafel 25 (Japanprimitiv) abgebildeten Blattes stellt nicht den Yoritomo dar, wie Kurth vermutet, sondern sie illustriert eine jedem japanischen Schulkinde bekannte Sage, die Erlegung des Fabeltieres Nue durch Minamoto no Yoritomo. (Dieselbe Szene stellt Abb. 31 in Einsteins Buche vor.) Ein Musterbeispiel gedankenloser Erklärung sind die Begleitworte (S. 50) zu Tafel 28. Kurth schreibt: „Die Diran von Yedo heißt nach den Schriftzeichen auf ihren Gewändern Kimbasshi (Goldbrücke).“ Tatsächlich aber zeigt das Kleid japanische Schachsteine (Koma) als Muster, deren einer die Aufschrift Kinsō 金將 (Goldgeneral) trägt, der Stein entspricht etwa der „Königin“ in unserem Schachspiel. Bei den auf Tafel 29, 31 und 32 abgebildeten Blättern ist als Verlag Iyatsuna nicht Igaya zu lesen. Tafel 35 zeigt den Ichikawa Danjūrō II in der Rolle des Watōnai. Er spielte die Rolle vom 3. III (a. St.) 1727 ab am Nakamuraza. Wir sehen, daß das Erklären und Datieren von Holzschnitten oft allerlei Schwierigkeiten bereitet, die ein genaues Studium der zeitgenössischen japanischen Literatur erfordern.

8. Die Erfindung des Vielfarbendruckes und seine Vorgeschichte.

Bis man in Japan vom handkolorierten Druck zum Farbendruck überging, verging eine lange Zeit, fast ein halbes Jahrhundert. Welche Gründe für die Verzögerung maßgebend gewesen sein mögen, ist heute nicht mehr ersichtlich, technische Schwierigkeiten waren es wohl nicht. Daß man in Farben zu drucken verstand, beweist schon das 1667 erschienene Musterbuch für Kleider „On hinagata“, bei dessen Herstellung 4 verschiedene Farben (jedoch jede auf einer Doppelseite für sich) zur Anwendung kamen. Bekannt waren ferner gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts die chinesischen Farbdrucke, bei deren Herstellung jedoch reichlich von der Schablone Gebrauch gemacht wurde und die man nicht als ganz reine Farbdrucke ansehen kann. 1730 erschien dann das erste noch ganz in chinesischer Manier gedruckte Farbdruckbuch, das zum Andenken an den ersten Ichikawa Danjūrō von seinem Sohne herausgegebene „Ehichi no on“ in 2 Bänden, unter den 66 Blättern des Buches findet man 4 nach Ogawa Haritsu gedruckte farbige Blätter im zweiten Bande. Ein Exemplar dieses Bandes (der erste enthält keine Farbdrucktafeln) befindet sich in der Bibliothek des staatlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin, und einer dieser Drucke ist von Bernoulli in seinem Buche „ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik“ (Taf. 20) veröffentlicht worden. Eine japanische Ausgabe des „Kai shi en“ erschien ferner 1748. Die chinesische Technik befriedigte aber anscheinend nicht, und man suchte nach neuen Möglichkeiten. Wer die ersten mit zunächst zwei Farbplatten gedruckten Blätter herausbrachte, ist nicht mehr mit Sicherheit zu ermitteln, die japanischen Quellen gehen in ihren Angaben hier sehr weit auseinander. Man nennt als Erfinder des Farbendruckes den Verlagsbuchhändler Emiya Uemura Kichimono, den Maler Torii Kiyonobu II und den Maler und Buchhändler Okumura Masanobu. Die letzte Annahme hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich, da es Drucke Masanobus gibt, auf denen er sich selbst als Erfinder bezeichnet. Die Blindpressung wurde von dem Holzschneider Yōshida Gyōsen 吉田 屋 川 erfunden, der auch den zwei ersten Farbplatten eine dritte hinzugefügt haben soll, und die vierte und fünfte Platte soll schließlich ein Drucker namens Kinroku zuerst verwendet haben. Von der fünften Platte bis zum Vielfarbendruck in beliebig vielen Farben war dann nur noch ein kleiner Schritt. Auch hier werden als Erfinder verschiedene Drucker und Maler genannt, Suzuki Harunobu, Tachibana Wintō, Sekine Shimbō, Yōshida Gyōsen, Okamoto Shōgynō 岡本 松 魚, Nakade Toen 中 出 斗 園 und schließlich der Verlagsbuchhändler Matsue Sanshirō. Meist ist man geneigt, die Erfindung dem Suzuki Harunobu allein zuzuschreiben, sicher ist es jedenfalls, daß er eine führende Rolle bei der Einführung der neuen Technik gespielt hat. Die Vorgeschichte des Vielfarbendruckes reicht bis in das siebzehnte Jahrhundert zurück und führt uns zunächst auf ein ganz anderes Gebiet. Jedem Kenner japanischer Kulturgeschichte ist wohl schon der früher in der Provinz Mibu gebräuchliche Alphabetentzifferer (Mekuragonomi) aufgefallen. Die Zahlen sind auf ihm durch Punkte, der Text in Kuzushiji durch Bilder ausgedrückt. In der oberen rechten Ecke zeigt er ein langes Schwert, in der gegenüberliegenden linken oberen Ecke ein Kurzschwert, die standesgemäßen Waffen der Zweischwertkämpfer aus Japans Feudalzeit,

„Daishō“, das große und das kleine Schwert. Die zwölf unter diesen Schwertern stehenden Zahlen bezeichnen dem des Lesens Unkundigen rechts die „großen“, links die „kleinen“ Monate (Dai und Shō), d. h. die Monate mit 30 oder 29 Tagen. Da im alten japanischen Kalender die Einteilung der Monate in „große“ und „kleine“ alljährlich verschieden war, zuweilen sogar ein ganzer Schaltmonat eingeschaltet wurde, war es nötig, diese Einteilung beim Jahreswechsel bekanntzugeben. Die Bekanntmachung erfolgte entweder durch öffentlichen Anschlag vor den Amtsgebäuden der Regierung oder von privater Seite durch „Daishō“ oder „Kiyakureki“ (abgefürzter Kalender) genannte gedruckte oder geschriebene Neujahrswünsche. Man suchte natürlich diesen Neujahrswünschen, die zuerst dem Refuragayomi ähnlich waren, eine möglichst originelle Form zu geben, und Maler und Kalligraphen wetteiferten darin, neue Arten und Motive zu finden. Meist kam es darauf an, die Schriftzeichen „groß“ und „klein“ (大小) in Verbindung mit den Zahlen der 12 Monate, wenn möglich versteckt, anzubringen oder mit einem Bilde zu vereinigen. So ist uns in dem Buche „Shika no makifude“ vom Jahre 1686 ein solcher Daishō erhalten, der uns die 3 Zeichen 上 口 弓 zeigt (Abb. 7). Stünde im Texte nicht die Erklärung, wir müßten nicht, was diese 3 rätselhaften Worte (Ritter, Mund, Bogen) bedeuten sollen. Aus dem Texte erfahren wir nun,

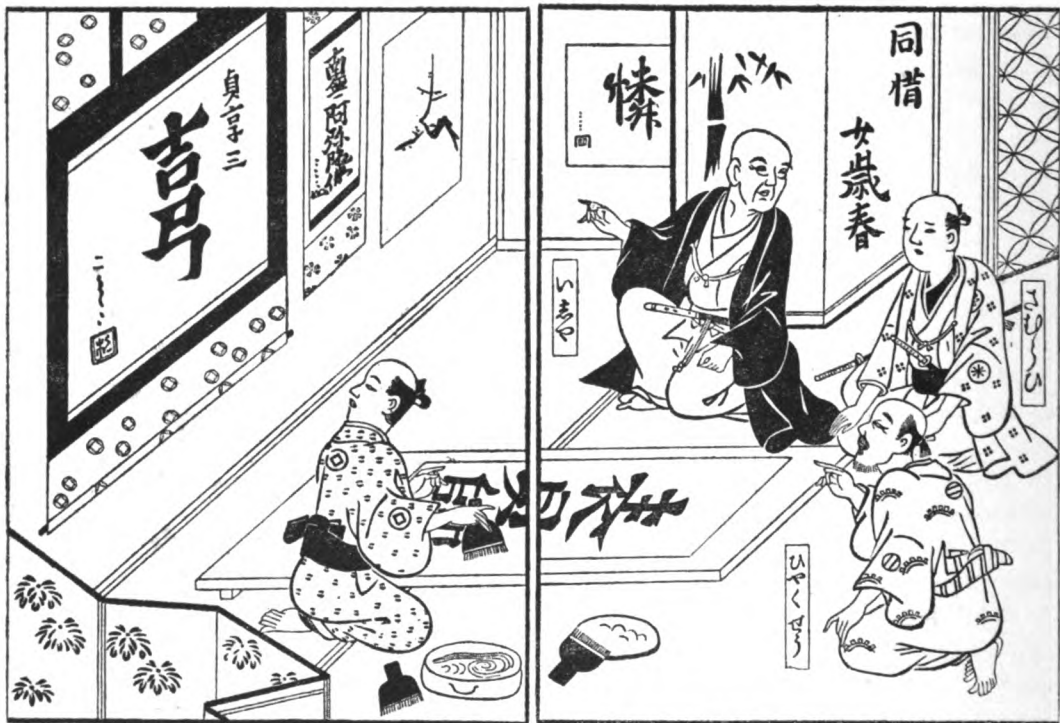


Abb. 7. Aus dem „Shika no makifude“ des Shikano Buzaemon. Illustriert von Furuyama Morosige. Edo, 1686.

daß alle wagerechten Striche einen großen Monat, alle senkrechten Striche einen kleinen Monat bezeichnen (für die Reihenfolge der Striche gilt die alte Regel „von links nach rechts, von oben nach unten“). Die Lösung ist dann einfach: Groß = 1. 3. 4. 6. 7. 9. 11. Monat, Klein = 2. Schaltmonat. 5. 8. 10. 12. Monat. Es ist dies die Einteilung für das Jahr 1686 (Abb. 8). Auf gleichfalls originelle Art hat Torii Kiyonobu I auf einem 1730 im Verlage Masuya zu Edo erschienenen Blatte (abgebildet bei Einstein: „Der frühere japanische Holzschnitt“ Abb. 35 aus der Sammlung Straus-Negbauer) die Aufgabe gelöst. Er stellt den Schauspieler Tomizawa Chonosuke, der im gleichen Jahre den Namen Takenaka Kafen annahm, in der Rolle der Senju no mae, die großen und kleinen Monate an den Fingern abzählend, dar. Kafen steht vor einem Katemono, das 12 rätselhafte Zeichen (in jedem Wörterbuche wird man sie vergeblich suchen) und ein kurzes Gedicht enthält. Jedes der 12 Zeichen ist aus je einem der 12 Tierkreiszeichen, aus je einem der 12 Monatszeichen und aus den Zeichen „groß“ oder „klein“ zusammengesetzt. Der Vers enthält eine mnemotechnische Anleitung: Zähle abwechselnd „groß“ und „klein“ bis zum 6. Finger ab, dabei 5 und 6 als groß und zähle wieder zurück, so erhältst du, vom Daumen beginnend die großen, vom kleinenfinger beginnend die kleinen Monate (d. h.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
gr.	fl.	gr.	fl.	gr.	gr.	fl.	gr.	fl.	gr.	fl.	gr.

). Andere Blätter wieder zeigen nur das Zeichen „groß“ und 6 Zahlen, die nicht aufgeführten Zahlen gelten dann als „klein“. Für den Sammler sind diese Blätter von Wichtigkeit, da sie stets eine genaue Datierung ermöglichen. Oft finden wir die großen Monate auch in Form eines Stempels, speziell in erotischen Werken mit Kryptosignatur, es läßt sich dann aus solchen Stempeln das Erscheinungsjahr des Buches genau ermitteln. Zeigt der Stempel z. B. die Zeichen: Groß, 2, 3, 5, 6, 8, 10, so erhalten wir als Erscheinungsjahr das Jahr 1765. Der geschriebene Kyatureki wurde schon seit 1720 etwa durch den Kalender in Bildform mehr und mehr verdrängt. Die Schriftzeichen, die anfangs noch einen Teil des Bildes ausmachen, treten mehr und mehr zurück und werden schließlich nur noch ganz versteckt angebracht, so daß man, wie bei einem Wexierbild oft lange suchen muß, bis man sie entdeckt. Der ursprüngliche Zweck des Blattes, eine schnelle Orientierung über die Anzahl der Tage der einzelnen Monate zu ermöglichen, ist damit nebensächlich geworden, und das Blatt wird mit der immer gesteigerten künstlerischen Ausführung zum Sammelobjekt (L. 5, 7, Abb. 9, 10). Um 1760 hatte die Sammelwut für die Kyatureki-Blätter ihren Höhepunkt erreicht. Die Holzschnitzer Yoshida Gyosen, Oyamoto Shōgynō und Nakade Toen wetteiferten in der Herausgabe immer neuer Blätter in immer prächtigeren Farbenzusammensetzungen. Der Gelehrte und Schriftsteller Hiraga Gennai 平賀源内 hatte dem Farbdruck schon immer viel Interesse entgegengebracht. Als im Jahre 1762 eine Gedichtsammlung „Umi no

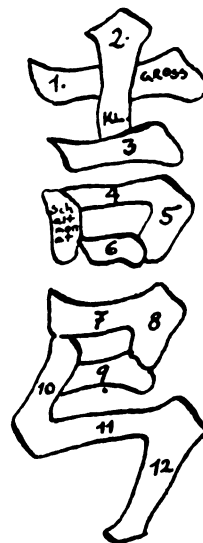


Abb. 8. Erläuterung des Kyatureki-Zeichens aus dem „Sikha no mati fude“.



Abb. 9. Ryakurekiblatt des Torii Kiyomasa für das Jahr 1724. (Verlag Sakaiya.) Gewand, Mütze und Glückshammer des Gottes Daikoku aus den Zahlen der „großen Monate“ 1. 4. 6. 8. 9. 10. 12 gebildet. Die herabfallenden Geldstücke zeigen die Zahlen der „kleinen Monate“. 2. 3. 4. (Schaltmonat) 5. 7. 11.

sachi“, die in Farben die Abbildungen von Fischen und anderen Meeresstieren brachte, erschien, sandte er ein Exemplar mit erläuternden Beischriften an einen holländischen Freund in Nagasaki, wie uns Shoku Sanjin in seinem „Datto dako“ mitteilt. (Shoku Sanjin behauptet ausdrücklich, daß das Buch in Farben gedruckt war, doch ist bisher eine farbige Ausgabe nicht aufgefunden worden. Der Zeichner war Katsuma Ryūsui, der Holzschnitzer Setiguchi Jinsirō und der Drucker Setiguchi Tōkichi.) Derselbe Gennai gründete 1765 einen Ryakureki-Verein, dessen Mitglieder sich gegenseitig durch Herausgabe besonders origineller Kalenderblätter zu überbieten suchten. In öffentlichen Versammlungen wurden dann die einzelnen Blätter gezeigt, verglichen, kritisiert und getauscht. Gennai selbst brachte zum Jahre 1765 ein besonders prächtiges Blatt, das die Schauspieler Sōjurō und Raijō in den Rollen des Oniō und des Soga no Gorō zeigte, heraus und erregte mit diesem Blatte großes Aufsehen. Dieses Blatt war für die Entwicklung des Farbensdruckes von größter Wichtigkeit und verdient deshalb unsere besondere Beachtung. Morishima Banshōtei berichtet uns in seinem „Hogokago“ hierüber und erzählt weiter, daß neben Gennai in der Shirakabecho im Stadtteile

3u: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo



Papagai

Ryakurekiblat des Harunobu. Auf den Federn des Papageis sind versteckt die Zahlen der „großen Monate“ = 2, 3, 5, 6, 8, 10 des Jahres 1765 angebracht.

Randa, Suzuki Harunobu, ein Maler, der im Stile der Nishikawa-Schule malte, wohnte, der bei Gennai aus- und einging. Nachdem Harunobu das erfolgreiche Blatt gesehen, habe er hierdurch angeregt seine berühmten Numanishikie, die Vorläufer der später unter dem Namen Nishikie bekannten Farbdruckblätter, herausgebracht, die dann bald in allen Verlagsbuchhandlungen zum Kaufe auslagen. Da Banshōtei ein Schüler des Hiraga Gennai war, liegt kein Grund vor, seinen Angaben keinen Glauben zu schenken, jedenfalls sind sie zuverlässiger als die Notiz im „Jōho ukipoe rui kō“, die den Harunobu bei der Ryōgokubashi in der Dōnezawachō wohnen läßt und ihn einen Schüler des Nishimura Shigenaga nennt. Banshōtei zählte, als Harunobu starb, 26 Jahre und hat den Maler sicherlich persönlich gekannt. Das „Ukipoe rui kō“ wurde aber erst 30 Jahre nach dem Tode des Künstlers verfaßt und ist auch sonst nicht immer genau in seinen Angaben. In Harunobus Malweise findet man nichts, was auf eine Schülerschaft bei Shigenaga hinweist, dagegen zeigt sein Stil größte Ähnlichkeit mit den Arbeiten des Nishikawa Sutenobu, den er zuweilen direkt kopierte. (H. v. Winiwarter hat schon vor Jahren in einem interessanten Aufsatz „Notes à propos de Harunobu“ im Orientalischen Archiv II, 3. April 1912 auf diese Tatsache hingewiesen.) Wir sehen aus Banshōteis Bericht also, daß Harunobu tatsächlich nur „einer der Männer“ war, die sich um die Erfindung des Vielfarbendruckes verdient gemacht haben, und, daß der Verfasser des Vorwortes zum „Shon haru no nishiki“ mit seiner Behauptung im Rechte ist. Neben den genannten Holzschnidern kann auch in erster Linie Hiraga Gennai Anspruch auf Beteiligung bei der Erfindung erheben. Die Frage, welchen Anteil Kyozen, Winkō, Komatsuten, Shibafusa u. a. an Harunobus Werk haben, ist von Kurth in seinem Artikel „Harunobu-Studien“ (D. Z. IX 1/2, April September 1920/21) der Lösung bedeutend näher gebracht worden, jedoch noch nicht ganz geklärt. Zunächst ist die Frage, wer der erwähnte Kyozen und der Klub „Kyozen-Ken“ gewesen ist, zu untersuchen. Die meisten japanischen Quellen nennen den Kyozen einen Maler und Holzschnyder, der noch um 1780 gelebt haben soll. Wahrscheinlich verwechseln sie ihn mit dem bei der Erfindung des Vielfarbendruckes beteiligten Holzschnyder Yoshida Kyozen. Von Kyozen finden sich schon seit den vierziger Jahren Illustrationen zu eigenen Kurzgedichten in mehreren Gedichtsammlungen. Meist sind es Darstellungen aus dem Tier- und Pflanzenreich oder Landschaften. In denselben Büchern treten neben Nishikawa Toyonobu, Okumura Masanobu, Katsuma Kyūsui und Hyakurin Sōri als Illustratoren Kōtei Kyo-shu und Uken auf. Die Bilder illustrieren meist eigene Gedichte, und die Namen Kyo-shu und Uken verraten ihre Träger als Kyozen-Schüler. Den eigentlichen Namen Kyozens weiß



Abb. 10. Ryakurekiblatt mit Glücksschiff (Takarabune) für das Jahr 1765. Auf dem Schiffsrumpf die Zeichen: groß, 2. 3. 5. 6. 8. 10, Segel, Steuer, Quaste am Bug und andere Teile aus den Zeichen: klein, 1. 4. 7. 9. 11. 12. gebildet.

man nicht, man weiß nur, daß er ein Dichter für Kurzgedichte (Kyōka) gewesen ist und sich als solcher Kiturensha Kyosen nannte. Die Bezeichnung Ken (Klub) bezeichnet eine Kyōka-Dichtergesellschaft, die sich um einen bestimmten Dichter, in unserem Falle um Kyosen scharte. Daß sich unter den Kyōka-Dichtern stets talentierte Leute in der Malerei versuchten, und daß andererseits zahlreiche Maler sich als Kyōka-Dichter betätigten, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Es darf uns daher nicht wundernehmen, wenn wir Kyosens Namen oder die Namen seiner Dichtergenossen in Verbindung mit dem Zeichen 画 (ga) auf Holzschnitten finden. Das zweite auf frühen Harunobu-Blättern oft in Verbindung mit einem anderen Namen wiederkehrende Zeichen 工 (ko) bedeutet fecit, erfunden, geplant. Kurth knüpft daran die irrige Vermutung, daß mit diesem Zeichen der Kolorist des Blattes gemeint sei. Gemeint ist lediglich das Klubmitglied, für das Harunobu das Blatt schuf, und das ihm vielleicht die Idee für den darzustellenden Vorwurf eingegeben hatte. Es muß angenommen werden, daß auch Kyosen und seine Anhänger nach Hiraga Gennai's Vorbild einen Sammel- und Tauschklub zuerst für Kyatsumoto-Blätter, später für Ukiyotsumoto überhaupt, bildeten. Der auf den einzelnen Blättern fehlende Name des Malers deutet auf Serien, bei denen jedes einzelne Blatt wohl den Namen des Auftraggebers, nicht aber den Namen des Malers zeigte. Harunobus Name, sowie die Namen der Holzschnitzer und Drucker waren auf dem Umschlag der Serie verzeichnet und wurden daher bei jedem einzelnen Blatt fortgelassen. Eine ganze Anzahl solcher Umschläge sind erhalten und sind geeignet, diese Annahme zu unterstützen.

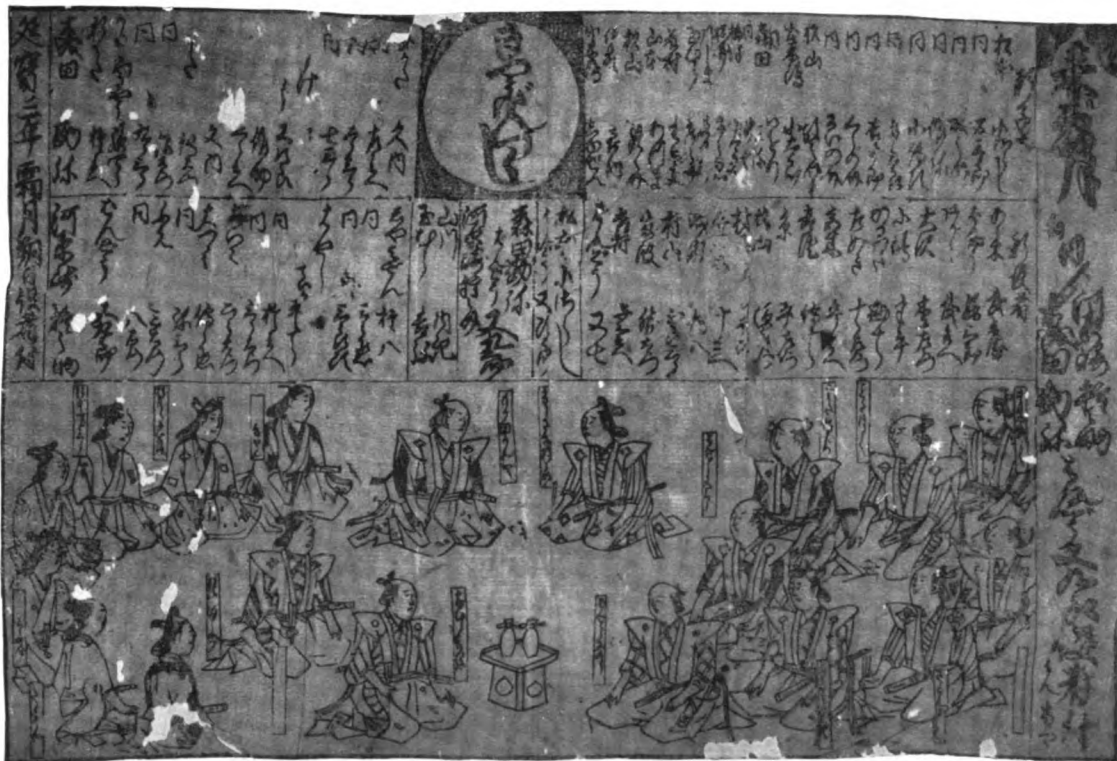
Ein weiterer Tausch- und Sammlerklub scharte sich um die Persönlichkeit des Tachibana Winkō. Nach dem „Ukiyoe rui kō“ lebte Winkō in den Perioden Hōreki-Meiwa (1751–1772), war erst Kunststicker und ging später zur Malerei über. Wir haben gesehen, daß das „Ukiyoe rui kō“ nicht immer eine ganz zuverlässige Quelle ist, und auch hier muß man wohl diese Nachricht mit Bedenken aufnehmen. Winkō's bekanntestes Werk ist das „Saiga shōfunin burui“ von 1770, das schönste jemals in Japan gedruckte Holzschnittbuch, von dem Strange mit Recht sagt: „The edition of this work on large paper is a treasure any collector may be proud of“. Winkō brachte in diesem Werke zugleich eine neue Drucktechnik „Suri tomi saishiki“ zur Anwendung, das Drucken in verlaufenden Farben. (Bis dahin verstand man nur die Flächen mit einem gleichmäßigen Farbton zu füllen.) Vor allem aber zeichnet sich das Buch durch seine meisterhafte Zeichnung aus, die einen großen Künstler verrät, der alle seine Zeitgenossen in der Ukiyoe-Schule, auch den Harunobu, in den Schatten stellt. Winkō's Name wird uns in zwei Schreibweisen 王江 und 王江 überliefert, beider Namen bediente sich auch der gleichzeitig lebende Kleinplastiker (Netsuke-Schnitzer) Winkō, ein Vasall des Schloßherrn von Tsu in Ise, der 1735 geboren wurde und noch 1810 in Edo lebte. Wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir in beiden Künstlern ein und dieselbe Persönlichkeit vermuten. In Winkō's „Shōfunin burui“ finden sich verschieden Typen, die fast wie ein Entwurf zu einem Netsuke wirken.

Auch Seiblis² Abb. 46, Harunobu, Abb. 55, Shigemasa, Aubert pl. XIII sind übrigens durch versteckte Monatsangaben 1765 datiert.

3u: Rumpf, Die Anfänge des japanischen Farbenholzschnittes in Edo.



Torii Kiyonobu I. Aus dem „Shibai hyakunin isshū“ vom 5. Monat 1693. Rechts ist Danjuro I. dargestellt. Die Beischrift zeigt die Silbe „Dan“ in der ersten Schreibung.



Moronobu, Theaterzettel für das Moritaga vom Jahre 1675.

Miszellen.

The Invention of the Buddha Figure¹).

Mr. Foucher has at last completed his great work on the Greco-Buddhist art of Gandhāra, save for a volume of indices, addenda, etc. which is still to follow. One hundred and twenty-two pages of the second fascicule of tome II are occupied with a 'résumé' and 'conclusions'. The résumé is not a mere summary of previous matter but an attempt to follow in detail the history of the most important type, the Buddha figure, in Gandhāra, in India proper, and the Far East. The following is Mr. Foucher's theory:

Buddhist influence began to be felt in the North West (Gandhāra) about the middle of the third century B. C. By the first century B. C. Gandhāra had become a Buddhist country, far more so, in fact, than India had ever been, and, by the localisation and acclimatisation of Buddhist legends, a second holy land of Buddhism. Most likely the dominant sect was that of the Sarvastivādins. The same north-western lands were at the same time profoundly affected by Hellenistic and Western Asiatic culture, not indeed, as a direct consequence of Alexander's raid, but as a result of Greek conquests in the second century. For two centuries the Kābūl valley and for one century Gandhāra and the Panjāb, were the seat of two or more Greek kingdoms. Amongst the foreigners there settled must have been the engravers to whom are due the fine coins of the Indo-Greek dynasties. The name of one of the Greek kings, Menander, is preserved in the Buddhist *Milinda Panha*; and whether or not the conversion was a fact, this text at least exhibits very clearly the two elements of Hellenism and Buddhism in contact. Even the Scythians and the Yue Chi (Kuṣāṇs) when they entered this area found Greek workmen to strike their coins. The Indo-Greek coins exhibit a gradual Indianisation, with the appearance of Buddhist symbols (M. Foucher's 'Beginnings of Buddhist Art'). Kadphises was perhaps a Buddhist, and in any case the Buddha figure was already well-known and *stylisée* in the reign of Kaṇiṣka, i. e. in the second half of the first century A. D. The creation of the Greco-Buddhist school is thus to be regarded as 'sensiblement antérieure' to Kaṇiṣka, and is certainly not due to him.

It is suggested that the invention of the Buddha figure took place in the capital city of Gandhāra in the first century B. C. The Greeks, of course, were not of pure blood, but for the most part 'Eurasians'; but the coins prove that skilful Greek or

¹) A. Foucher, *L'Art gréco-bouddhique du Gandhara*. Tome II, Paris 1918, 1922, fascicules I and II, pp. XI, 809 and figs. 301—600, pls. 1—6. —

half-Greek workmen formed a permanent element of the population. Greek or Eurasian craftsmen, however, could not have lived merely on the proceeds of the work provided by the mint; they undertook whatever work was required of them. They must have been employed by Buddhists to decorate monasteries.

But is it not too much to expect that an Oriental should have applied to a Greek to execute religious works? Hindus of modern times, for example, have fixed traditions, and do not employ foreign artists to decorate their temples (though the influence of foreign art can be recognized there). It is suggested by M. Foucher that the Greek or Eurasian, probably the latter, „artiste par son père grec, bouddhiste par sa mère indienne“ must have been himself a Buddhist. M. Foucher paints a dramatic picture of a native Buddhist visiting the Eurasian craftsman in his booth in the bazar of Peukalaotis, and enquiring „Could you also make me a Buddha?“ and receiving the answer „Why not?“. The first image so made, or at least, the general type evolved in the making of this and other images, provided the prototype of all other Asiatic Buddhas.

M. Foucher dismisses very summarily, and without reference to the existence at Mathurā and Mirpur Khās of Buddha figures of non-Gandhāran types, the reverse possibility of the Gandhāran type having been modelled upon an Indian prototype. We cannot regard the matter as settled beyond all dispute; but let us accept for the sake of argument and as a working hypothesis M. Foucher's view that the first Buddha figure was made in the way above suggested, in the first century B. C.

We are immediately struck with the fact that either the patron or craftsman must have had a very definite idea of what was to be done. We refer, e. g. to the *uṣṇīṣa*, the *dhyaṇa mudrā*, and lotus seat (*padmāsana*, in both senses of the word). There existed, certainly, no foreign prototype for such a seated Buddha. The lotus seat and the *uṣṇīṣa*¹⁾ already existed in Indian art; and only to an Indian mind could an association of ideas between the attainment of supreme insight, and the formal posture of a yogi, have presented itself.

So then, M. Foucher's first Buddha was executed according to a concept of Indian origin²⁾, and in many details following already existing forms in Indian sculpture: but in a hybrid style. It hardly appears that such facts can honestly be called „The Greek origin of the Buddha figure“.

Indian Buddhists and the artists who worked for them in India proper — Mathurā, Magadha, Amāravatī, etc. — promptly accepted in their turn the Indo-

¹⁾ M. Foucher omits to refer to the discussion by Waddell (*Ostasiatische Zeitschrift*, III, 1915) of the origin of the *uṣṇīṣa*, and likewise to the Bodh Gayā railing relief, which as Sir John Marshall has pointed out (*J. R. A. S.* 1908, p. 1098) proves that the *uṣṇīṣa* was no new feature introduced by the Gandhāra school of art. — ²⁾ Indian images are originally imagined or visualised from texts; some Buddhist text may have been used as a *dhyaṇa mantram* to define the required form. Cf. *Bhagavad Gītā*, VI, 10—21.

Greek type of Buddha', together with many other types originating in Gandhāra, and added these to their original repertoire. Now by 'type' we mean either or both (1) motif conception, composition and (2) style or manner. As we have seen, the first element of the type was already Indian (the types of all Indian sculpture are primarily mental concepts): and as regards the second Indian sculptors certainly did not imitate the *style* of the Gandhāra sculptures. Although the influence of the style is recognizable for a time, it yielded very rapidly in face of the more vigorous and more plastic indigenous tradition — just as the Indian models were later completely transformed, stylistically, in Indonesia and the Far East. Neither was the reason for the *use* of images peculiar to Gandhāra. As Jacobi first pointed out (S. B. P. XXII, p. XXI) it was the development of *bhakti* which had created the necessity for icons, and this development and necessity were common to Brahmanism, Buddhism and Jainism and to Gandhāra and India proper equally. So that in spite of all that may be argued or proved about the manufacture of the first Buddha images, the typical Buddha and other figures of the Kuṣāṇ, and still more those of the Gupta, period can only be described as conceptions of Indian origin realised in an Indian way. India and India alone has created the Buddha figure.

M. Foucher apologises rather quaintly for not employing the word 'décadence' to the progressive Indianisation or Sinification of the Gandhāra type and points out in a lofty manner that a philologist (like himself) "est incapable par métier de ces engouements furieux et de ces haines généreuses auxquels les opinions des hommes doivent d'ordinaire tout leur sel". M. Foucher has elsewhere accused of chauvinism those who differ from him in his estimation of the aesthetic value of Gandhāra art. Now he achieves an appearance of unprejudiced impartiality by conceding that there are good and bad examples of both the Indian and Gandhāra schools. He allows the excellence of certain Gupta works; and also praises certain Gandhāra sculptures, for example the "beautiful Buddha of Mardan, with its grace at the same time correct and thoughtful", and claims that this figure alone contradicts the "blasphemous lie" that Gandhāra art was never inspired. We regret that we cannot accept the compromise. Hellenistic art is never anything but Hellenistic art — as M. Foucher himself describes it "l'art grec expirant" and *in extremis*. If Mr. Havell calls it "soulless" he is no more to be accused of "engouement" than another English writer who describes the mosaics of the Galla Placidia at Ravenna as "still correctly classical" and speaks of a "nasty woolly realism about the sheep, and about the good shepherd more than a suspicion of the stodgy, Graeco-Roman Apollo". The character of Hellenistic art is known: and it is certain that it is no better in Gandhāra than anywhere else.

M. Foucher accustomed to the modern world in which the individual counts for so much, perhaps forgets that in the ancient world, with rare exceptions, and in Asia up to modern times it has been the race and not the individual that has expressed itself in art. In other words, at any one period, the same quality, only superficially

modified by degrees of skill, and not of inspiration, pervades all works ¹⁾. Each work of each school and period has a consistent quality peculiar to that school, aside from the question of the varying degrees of skill shown in each work. Certainly there are good and bad periods; but good and bad examples, so far as essentials go, in any one period or school, no. That is why we need not hesitate to say that, in essentials, all Gandhāra art is uninspired or soulless, and all the art of Amarāvati inspired or animated.

M. Foucher proceeds to trace the spread of the Buddha figure on the one hand into Indo-China and Indonesia, on the other into China and Japan, and of all the types "il n'en est aucune que ne se ramène à un modèle Gandharien". Incidentally he refers to the Buddha figure excavated at Dong Du'ong as essentially an Amarāvati type and remarks "Si la riche moisson archéologique recueillie à Ceylon avait été plus libéralement publiée, plusieurs cas analogues se présenteraient aussitôt à nous". It is only one of many cases in which he exhibits an imperfect acquaintance with the literature; for the Catalogue of Bronzes in the Colombo Museum was published in 1914 and a number of the most important early stone figures in the same year (in *Visvakarmā*), and a good deal of material has been made available by the archaeological Survey.

Turning to the history of Indian art before the Gandhāra episode we note that M. Foucher is inclined to accept the view of della Setta who has argued from an analysis of technical methods employed that "early Buddhist" art in India is not a development of a previously existing Indian art, but, technically at any rate, a borrowing from the West, though less directly so than the art of Gandhāra. The argument is mainly based on the existence at Sānchī and Barhut of figures represented in positions not merely frontal or full profile, but also in three quarter profile; and this "secret of technique is a monopoly of the Greeks". A further argument is drawn from the method of "continuous narration" so conspicuous at Sānchī and characteristic of Indian art up to the present day. It would appear however that the development of the three-quarter profile, freeing the representation from the limitations of frontal and full profile positions, and that of continuous narration, are inherent in human capacity and may well have taken place more than once. The Greeks, it is true, have the priority in time. But even so, must we consider Western influence also responsible for the three-quarter profile representations which are so common in Chinese stone engravings of the Han period?

Thus M. Foucher accepts the view that the whole of Buddhist art has western origins. Jain art of course is in the same case. What of Brāhmanical art? It is pointed out that so far as we know, styles of art in India have never been determined by secta-

¹⁾ This is admirably illustrated in M. Groslier's *Études sur la psychologie de l'artisan cambodgien* now appearing in "Arts et Archéologie Khmers". —

rian labels; what is true for one must be true for another sectarian art. We have seen an instance of this in the connection of the development of iconolatry with the rise of *bhakti* equally in all sects. M. Foucher however rests the argument here, merely referring to the paucity of early Brāhmanical works. The treatment, however, is very superficial; he does not mention the Guḍimallam and Bhitā lingams; nor does he discuss the impressive "Parkham image" and the related figures, which, whether as until lately assumed, of Mauryan date or as now regarded by Mr. Jayasval and many other scholars as of Śāisunāga age, are of prime importance in these deliberations. M. Foucher does indeed admit that some sort of art must have existed in India before the time of Alexander, but does not discuss the probable existence of an indigenous non-Aryan art of the Vedic period, nor refer to the literature in which the evidence, uncertain as it is, for the use of images in the Vedic period has been collected.

M. Foucher accordingly summarises the history of Indian art as follows: (1) Unknown pre-Mauryan art (2) Early Buddhist art under Greco-Persian influence (3) direct Hellenistic influence in Gandhāra (4) age of complete Indianisation, culminating in the Gupta period when the race idea is fully expressed and realised, and (5) subsequent exaggeration, mannerism and loss of vitality. The net result is that Indian art has no greater originality than European ¹⁾: Christian and Buddhist art alike possess a common ancestry in the Hellenised orient, in the last analysis in something older than Greek art, which we may conveniently designate as Early Asiatic.

Finally, in discussing the originality of any art, we must not forget that form and content are for more significant than formula (*Formensprache*) and subject. These are matters which M. Foucher never discusses; his work is entirely concerned with formulae and the history of formulae.

A study of this kind so patiently and faithfully undertaken has great historical value; but it cannot serve as a substitute for the more difficult and more important study of form and content considered as expressions, in relation to the states of mind from which their necessity derives. The real value of an art is to be found in what it actually is and reveals and what it actually is and reveals inevitably belongs to its own time and place, regardless of the history of its formulae. As remarked by Prof. Flinders Petrie (*Social Life in Ancient Egypt*) "nothing beyond what is self developed in the brain of a race is permanently gained, or will survive the changes of time".

Ananda Coomaraswamy.

¹⁾ "Née en Orient l'iconographie chrétienne nous est arrivée toute faite. Ce ne sont pas nos artistes qui méditant sur le texte sacrée, on conçu les scènes de l'Evangile, ils les ont reçues d'un monde lointain. Le fond resta oriental..." and just as with western formulae in India "Dès qu'il apparaît, l'art... se montre façonné par la pensée". (Male, F., *L'Art religieux du XII^e siècle en France*.)

Sinologische Forschungen Karlgrens.

I.

Études sur la Phonologie Chinoise¹⁾.

Dieses grundlegende, epochemachende Werk ist in drei Lieferungen in den Jahren 1915, 1916 und 1919 erschienen. Von dem Umfang der gewaltigen geleisteten Arbeit möge eine Gesamtübersicht dem Leser einen Begriff geben.

	Seite
Einleitung	5—20
Das alte Chinesisch	23—219
Kap. 1: Die Quellen für unser Wissen vom alten Chinesisch	23—41
" 2: Das Lautsystem des alten Chinesisch	42—90
" 3: Die phonologischen Gruppen des alten Chinesisch	91
Tabellen der Anlaute	101—138
" " Auslaute	140—219
Beschreibende Phonetik der jetzigen Dialekte [oder Sprachen, S. 223]	223—336
Kap. 4. Vorbemerkungen	223—230
Liste der 33 behandelten Dialekte	230—231
Instrumente zur Lautuntersuchung [Voretz-Apparat und künstlicher Gaumen]	232—235
Begriffe der allgemeinen Lautlehre	235—247
" 5 Prosodie des jetzigen Chinesisch	248
[Hierin u. a. S. 253—259: Die „Töne“.]	
" 6. Qualitative Phonetik	260—336
[Konsonanten, S. 260—294; Vokale, S. 294—316, Diphthonge S. 317—333; Triphthonge, S. 334—336].	
[Sprach-]geschichtliche Studien	339—700
Vorbemerkungen	339—341
Kap. 7: Die „Anlaute“ 1—3 (kien, tʃi, kiun)	342—360
" 8: Der Anlaut 4 (i)	361—370
" 9: Die Anlaute 5—8 (hlao, hla, ping, pu)	371—388
" 10: " " 9—16 (tʃe, tʃʰ, tʃʰeng, tʃao, tʃʰouan, tʃou, ang, ʃen, ʃan)	389—456
" 11: Der Anlaut 17 (je)	457—469
" 12: Die Anlaute 18—20 (ni, niang, lai)	470
" 13: " " 21—23 (iouan, tʰeu, ting, tʃing, tʃʰing, tʃʰong, ʃu, ʃe)	493—543
" 14: " " 29—31 (fei, fou, ping)	544—569
" 15: Der Anlaut 32 (ming)	570—580

¹⁾ Vol. 15: 1 der Archives d'études orientales publ. par I. A. Lundell. Uppsala 1915 ff.

	Seite
Kap. 16: Bemerkungen über die Töne	581—597
„ 17. Konstruktion der alten Endlaute	598—689
Endkonsonanten	603—604
Vokalismus	605—689
Zusammenfassung	689—700

Ehe auf den eigentlichen Kern dieser Arbeit eingegangen wird, möge hier ein Auszug aus der auch für weitere, nicht gerade phonologisch interessierte Kreise belangreichen Einführung folgen.

In der „Vorrede“ (S. 3) hebt der Verf. hervor, daß in keinem Lande die phonetische Erforschung der dialektischen Erscheinungen so weit vorgeschritten sei, als gerade in Schweden. Er sei daher zu dem Entschlusse gekommen, die schwedischen Methoden auf die chinesische Phonologie anzuwenden. In der „Einleitung“ führt er dann weiter aus, daß die Sinologie ein ungeheures Gebiet umfasse, daß sie zunächst nur eine Liebhaberei unter den Missionaren und Diplomaten gewesen sei, in den letzten 20 Jahren aber durch Spezialforscher auf den Feldern der Geschichte, der Altertumskunde, der Kunst sowie der Religion zum Range einer Wissenschaft erhoben worden sei. Nur die sprachliche Erforschung als die trodene, weniger anziehende habe nicht gleicher Berücksichtigung sich zu erfreuen gehabt. Dabei könne die Sinologie ebensowenig wie andere Wissenschaften die Mitarbeit der Linguistik entbehren. Wenn es letzterer gelänge, das Lautsystem des alten Chinesisch wieder aufzubauen, so würden „Geschichte und Altertumskunde dankbar anerkennen, daß unzählige Probleme Ost- und Mittel-Asiens aufgehört hätten, Probleme zu sein“. Dann würden Phantastereien wie Terrien de La Couperies und Schlegels nicht mehr möglich sein.

Als die drei hauptsächlichsten Aufgaben der sinologischen Philologie stellt Verf. auf: die Verwandtschaft und die Ursprünge des Chinesischen zu ermitteln, die Geschichte der Sprache zu entwirren und das jetzige Chinesisch nach allen Richtungen aufzuhellen. Die beiden letzten Aufgaben müssen erst weit gefördert sein, ehe an die erste gegangen werden könne. Dazu sei eine streng zu befolgende Methode erforderlich. Bisher hat man sich entweder aus beliebigen Einzel-Elementen die verschiedenartigsten Dialekte, ein sogenanntes „Altchinesisch“ konstruiert, oder man hat einen der jetzigen Dialekte als direkten Abkömmling des Altchinesischen angesehen, oder gar von jener hypothetischen Sprachstufe ausgehend die jetzigen Dialekte studiert. Eine rekonstruierte Lautform müsse offenbar zwei Bedingungen erfüllen, nämlich erstens mit den alten Quellen für die Geschichte der Sprache übereinstimmen und zweitens in überzeugender Weise nicht bloß einen oder zwei Dialekte, sondern die Gesamtheit derselben so erklären, daß man für jeden einzelnen eine Reihe von phonetisch zulässigen Entwicklungen aufstellen könne. Die alten chinesischen Quellen hierfür sind vor allem die Laut-Tabellen und die Reim-Wörterbücher. Sie ermöglichen die lautliche Gruppierung des alten Chinesischen, aber nur in gewissermaßen algebraischer Form, immerhin eine so zuverlässige Grundlage für die Erforschung der lebenden Dialekte, als ob das alte Chinesische uns wohlbekannt wäre. Ebenso kann man auf diese Weise leicht

feststellen, welche Aufgaben der Sprachgeschichte mit Hilfe der Dialekte gelöst werden können und welche nicht (S. 7).

Der Verf. bespricht dann die Versuche seiner Vorgänger auf den Gebieten der Sprachgeschichte und der lebenden Mundarten: des Bahnbrechers Ekins (1853 ff.), der leider bald auf Irrwege geriet, ferner Parkers, der in seiner Einleitung zu Giles' Wörterbuch (erste Auflage) „eine reizende Probe von unwissenschaftlichem Dilettantismus“ lieferte und sich jenes oben gerügten Fehlers schuldig machte, sich ein Gebäude des alten Chinesischen auf ungenügender Grundlage zu errichten. Der gleiche Tadel trifft Schlegel, der 1900 in seinem 'Secret of the Chinese method of transcribing foreign sounds' ohne Kritik und Methode vorgegangen ist.

Bolpicellis Phonology, 1896, bedeute dagegen immerhin einen Fortschritt. Kühnerts Beitrag „Zur Kenntnis der älteren Lautwerte des Chinesischen“ wird ohne Bemerkung erwähnt. [G. v. d. Gabelens' Versuch über das Sino-Koreanische 1892 scheint dem Verf. nicht bekannt geworden zu sein.] Schaank's Ancient chinese Phonetics, 1897—1898, sei das beste bisher über diese Fragen Geschriebene.

Der Verf. kritisiert weiter P. G. v. Möllendorffs Classification des dialectes chinois, 1899, und weist (S. 9—10) nach, daß dessen Ordnungsprinzip der Mundarten auf Grund ihrer Verständlichkeit sich nicht als Ausgangspunkt für die geschichtliche Dialekterforschung empfiehlt. Es auch genügt nicht, von der Peking-Mundart auszugehen, wie es Forke und andere getan haben. Dies wird auf S. 10—11 nachgewiesen. Es bleibt nur ein brauchbarer Ausgangspunkt übrig: die alte Sprache. Das hat i. J. 1912 Maspero in einer hervorragenden, streng methodischen Monographie über einen chinesischen Dialekt, das Sino-Annamische, gezeigt.

Wegen jenes verfehlten Ausgangspunktes habe die Dialektforschung nicht viel Bedeutendes außer Masperos Arbeit ergeben (S. 11). Dabei fehlt es nicht an Rohstoffen dafür. Es folgt dann eine Aufzählung der Dialekterika f. Peking, Canton, Hakka, Luhsung, Fustschou, E-mu (Amon), Swatow, Shang-hai, Nan-king, Sitsch'uan, Sino-Koreanisch, Sino-Annamisch. Die Quellen für das Sino-Japanische werden als bekannt vorausgesetzt. Der Verf. selbst hat 17 der bisher wenig bekannten Dialekte von Schansi, Schensi, Kansu und Honan sorgfältig untersucht. Dazu kommen die Angaben Forkes, Mateers, v. Möllendorffs und einiger schwedischen Missionare über ein halbes Duzend Mundarten Nordchinas und des Yangtze-Tales. Unzuverlässig seien die Angaben von Williams in seinem Wörterbuch in betreff des Shang-hai-Dialektes, unglaublich fehlerreich die Listen der „Standard-Romanisation“-Gesellschaft, überaus anspruchsvoll und trägerisch die Parkerschen Angaben über 12 Dialekte zu den Stichworten in Giles' Wörterbuch [S. 13. Hierzu muß nachgetragen werden, daß Parker in der China Review für einen Teil der hederlichen Angaben die Verantwortung auf G. abwälzte].

Eine scharfe, aber nur zu sehr berechtigte kritische Durchmusterung der Angaben Parkers bringen die nächsten Seiten 14—19. Die beinahe kindlich anmutenden Lautbeschreibungen

Parsons, dieser 'first living authority', sc. für Dialektkunde, werden gebührend gewürdigt (S. 18—19).

Karlgren stellte sich nun diesen kläglichen Versuchen gegenüber die folgenden Aufgaben:

1. das alte Chinesisch zu rekonstruieren, soweit es zur Schaffung eines sicheren Ausgangspunktes für die methodische Erforschung der verschiedenen lebenden Dialekte erforderlich ist,

2. eine Darstellung der Phonetik der chinesischen Dialekte zu geben, was eine unumgängliche Bedingung ist, um

3. durch eine phonologische Studie zu zeigen, wie sich die jetzigen Mundarten aus dem Altchinesischen entwickelt haben.

Zu diesem Zwecke begnügte der Verf. sich nicht mit einigen wenigen Belegen zu jedem Lautgesetz, sondern wählte etwa 3100 der gebräuchlichsten Schriftzeichen aus, um auf dieser reichlich breiten Grundlage zu gesicherten Ergebnissen gelangen zu können (S. 20). —

Es folgt der Abschnitt über das „alte Chinesisch“ S. 23—219. Die alten Quellen hierfür sind:

1. die Umschreibungen chinesischer Wörter in fremden Sprachen und solche von Fremdwörtern (indischen, mittelasiatischen) im Chinesischen,

2. die alten chinesischen Wörterbücher; Angaben nach dem „Fan-ts'ie“-System,

3. die chinesischen Reimtabellen.

Die erste dieser Quellen gibt nur Annäherungswerte, da die „Artikulationsbasis“ der einzelnen Sprachen verschieden ist (S. 23). Wichtigkeit erlangen sie hauptsächlich als Prüffstein für die aus den einheimischen chinesischen Werken gewonnenen Ergebnisse.

Die beiden anderen Quellen hat man, wie der Verf. klar darlegt, trotz ihrer gründlichen Verschiedenheit bisher vermengt, statt sie sorgfältig auseinanderzuhalten. Es wird dann gezeigt, daß die chinesischen technischen Ausdrücke *mu* (Mutter) und *hün* (Reim) keineswegs unseren Begriffen „Initialen“ und „Finalen“ entsprechen und auch nicht die Aussprache des ganzen Wortes ergäben. Man könne z. B. nicht ersehen, ob ein Wort im alten Chinesisch mit *t* oder *ty* anlante, ob es im Inlaut einen mit *i* beginnenden Diphthong enthalte oder nicht, oder im Auslaut einen mit *u* beginnenden Diphthong oder nicht. Das wäre nur durch die „Fan-ts'ie“-Angaben möglich. Weil die Vorgänger Karlgrens: Schaant und Kühnert, den Unterschied zwischen *mu* und „wahrem Anlaut“ sowie zwischen Reim (*hün*) und „wahrem Auslaut“, der durch die Fan-ts'ie-Beschreibung dargeboten wird, nicht erkannten, sind sie auf einen Irrweg geraten. Mit Ausnahme Eklins und Rasperos haben die Sinologen überhaupt das sprachgeschichtlich wertvolle Fan-ts'ie-System zugunsten der Reimtabellen verschmäht (S. 27). Beide Quellen beleuchten die chinesische Sprachgeschichte von verschiedenen Seiten her. Da die Fan-ts'ie-Angaben aus späterer Zeit nicht einwandfrei erscheinen, so ist es am besten, auf die ältesten zugänglichen Wörterbücher zurückzugehen, zumal da man, je weiter zurück, um so mehr, eine gleichartige Sprachform zu finden erwarten darf (S. 28). Es folgt dann eine Über-

sicht über die alten Wörterbücher nach Pelliot's Vorarbeiten. Das älteste derartige Werk, das *Yü p'ien* vom Jahre 543, ist durch die Neubearbeitung v. J. 1013 wertlos geworden. Das *Ts'ie yü* ist nur in Bruchstücken der Ausgabe von 676 erhalten und i. J. 1908 veröffentlicht worden. Pelliot hat noch ein weiteres Bruchstück in *Tunshuang* aufgefunden, ebenso wie handschriftliche Reste der vermehrten, im übrigen verloren gegangenen Ausgabe v. J. 751, dem *T'ang yü*. Die erweiterte Neuausgabe v. J. 1007, das *Kuang yü*, ist uns dagegen in zwei Rezensionen erhalten geblieben, worin die *Fan-ts'ie*-Angaben übereinstimmen (S. 29). Sie sind auch dieselben im Wörterbuche *Wu yü ts'ie yü* v. J. 1150 und endlich auch noch in *K'ang-hi*'s Wörterbuch. — Außer dieser äußerlichen Bezeugung hat dann Karlgren nach inneren Beweisen dafür gesucht, daß diese *ts'ie* eine treue Darstellung einer etwa um 600 n. Chr. gesprochenen gleichartigen Sprache bieten. Dieser innerliche Beweis wird dann von ihm auf Grund des Umfangs des in den *Fan-ts'ie*-Angaben enthaltenen Reimsystems geführt, mit dem Ergebnis, man sei wohl berechtigt, das System der Initialen wie der Finalen der *Fan-ts'ie* mit dem des *Ts'ie yü* zu identifizieren (S. 31). Es handle sich in betreff dieser *Fan-ts'ie*-Angaben, vorsichtig ausgedrückt, um das Chinesisch zwischen 500—600 n. Chr., das man als das „alte Chinesisch“ bezeichnen könne. Sprachgeschichtlich könne man also gliedern (S. 32):

Proto-Chinesisch,
archaisches „
Alt: „ 500—600 n. Chr.,
Mittel: „ die Sprache der Reimtabellen,
Alt: „Mandarin“, die Sprache des Wörterbuches *Hungwu ts'öng yü* (14. Jahrh.).

Was die Reimtabellen anbetrifft, so kann sich K. nicht der Ansicht Masperos anschließen, daß es sich um Rekonstruktionen einer älteren Sprachstufe handle, und nicht um die der Verf. aus der Sung- und Mongolenzeit. Im folgenden gibt K. dann seine Lösung dieses schwierigen Problems (32—35). Die allmähliche Verarmung an Reimen wird auf Grund datierter Tabellen festgestellt:

a. 601 206 Reime (S. 30),
Anfang des XI. Jahrh. 206 „ , noch festgehaltene Tradition (S. 33),
Mitte des XI. Jahrh. Vereinfachung der Reime (S. 34—36),
a. 1229 107 Reime (S. 35—36)
a. 1375 76 „ (S. 36).

Diese Vereinfachung sei nicht mechanisch vorgenommen worden, sondern verrate die Weiterentwicklung der Sprache selbst (S. 36, 38). Dasselbe lehrt auch die Reimtabelle v. J. 1336 in der Vorrede des Wörterbuches von *K'ang-hi* (S. 39).

Dies ist in den Hauptzügen der Inhalt des ersten Kapitels möglichst mit den Worten des Verfassers wiedergegeben, da es schwer ist, eine deutlichere Zusammenfassung der behandelten Probleme und ihrer Lösungen zu geben. Lichtvolle und kritische Durcharbeitung

und daher Beherrschung des spröden, an Schwierigkeiten überreichen Stoffes offenbart sich auf jeder Seite. — Auch äußerlich liegt eine typographische Musterleistung vor.

* * *

Der Verfasser hat seitdem die obengenannten Studien in den folgenden Aufsätzen fortgesetzt und ergänzt, auf die hiermit besonders hingewiesen sei:

Prononciation ancienne de caractères chinois figurant dans les *transcriptions bouddhiques*, T'oung Pao XIX, 1919, p. 104—121. — *Le proto-chinois, langue flexionnelle*, Journal Asiatique, 1920, p. 205—232. — *The Reconstruction of Ancient Chinese*, T'oung Pao XXI, 1922, p. 1—42. — Eine sehr willkommene Zusammenfassung endlich bildet das inhaltreiche *Analytic Dictionary of Chinese and Sino-Japanese*, Paris 1923, 436 pp.

F. W. R. Müller.

Neuere japanische Veröffentlichungen über ostasiatische Kunst¹⁾.

(Berichtigungen und Nachtrag.)

In meinem Bericht im vorigen Heft der D. Z. soll die buchstäbliche Übersetzung von Sensofu Seisshō (S. 116, Z. 11 v. u.) lauten: Brunnenhaus klare Bewunderung. Vielleicht steht dieser Titel mit der Teeszeremonie im Zusammenhang. Die Verwechslung von Frühling und Brunnen rührt her von der Veruugung eines jap.-engl. Lexikons (Spring!).

Zu den in der Fußnote auf S. 116 aufgezählten Dozenten muß, als Inhaber eines Lehrstuhls für Kunstgeschichte an einer japanischen Universität, noch hinzugefügt werden: Prof. Fukui Kikichirō (Kaiserl. Univers. zu Sendai).

S. 117, Z. 9 v. o.: In der Veröffentlichung "Coll. of Chin. Bronze Ant." ist die Sammlung Furukawa mit einigen guten Stücken vertreten. Es ist anzunehmen, daß diese Bronzen auch jetzt noch im Besitze Baron Furukawas sind.

S. 117, Mitte: Den bekannten Altar aus der ehem. Sammlung Ewansfang hat Mrs. Gardner, Boston, erworben.

S. 118, oben: Die "Freer Gallery of Art" ist, früher als man erwartete, Mai dieses Jahres (1923) eröffnet worden. Vom 2. bis 8. Mai fand ein "Opening view" für Eingeladene statt.

S. 123, Fußnote 1, Z. 2 v. u., statt Luansfang: Ewansfang.

S. 124, Z. 9 v. u., statt China Bijutsusshi hōtoku hen: China Bijutsusshi hōso hen. Zurzeit bearbeitet Arthur Waley den (japanischen) Text dieser Publikation. Er schreibt mir: "The text of Ōmura (661 pages) consists almost entirely of extracts from Chinese works. He has collected every reference to sculpture".

¹⁾ Siehe D. Z., X (alte Folge), Heft 1/4, S. 116.

S. 125, Z. 15 v. u.: Vgl. "New Materials for the Study of Ancient Chinese Bronzes", by Prof. Hamada Kōsaku, Kokkwa No. 379 (Dez. 1921). In diesem Artikel werden die Elfenbein- und Bein-Fragmente der Kyōtoer Universitätsammlung ausführlichst besprochen. Diese Fragmente sind aufgefunden in "the so-called Yin ruins of An-yan, Changtê-fu, Honan Province". Der in englischer Sprache verfaßte Auszug aus diesem wichtigen Beitrag Hamadas ist natürlich absolut unzulänglich. Man muß sich schon durch den (sehr langen!) japanischen Text hindurcharbeiten.

S. 125, Z. 16 v. u.: Das Elfenbein-Fragment, Anfang dieses Jahres (1923) noch bei Mallon, ist jetzt in die Ostasiatische Sammlung des Louvre übergegangen. Die Verzierung zeigt das Taoist'ische Ornament. Vgl. H. d'Ardenne de Tizac, „Les Animaux dans l'Art Chinois“, Pl. XXI, B., und Gaston Migeon in "Beaux Arts", No. 7, 15. Apr. 1923 („Nouvelles Oeuvres d'art d'Extrême Orient au Musée du Louvre“). Weßhalb de Tizac das Fragment in der Tang-Zeit ansetzt, ist mir nicht recht deutlich.

S. 127, Fußnote 2, statt Kyōtōer: Kyōtoer und statt von Le Cocq: von Le Coq.

S. 131, Z. 2 v. u.: statt Nyōirin: Nyoirin.

S. 136, Z. 8 v. u.: statt Kokujō: Kokūjō.

S. 137, Mitte, statt: Amogha Bajra: Amoghavajra.

Von der auf S. 137 erwähnten Publikation der Tōyō bijutsu kentō kwan liegt jetzt auch die zweite Folge (wiederum komplett in zwölf Lieferungen) vor. Inhalt dieser Folge:

1. Tenjūtoku Mandara (Stiderei) des Chūgūji (7 Tafeln); 2. Amida, Kwannon und Seishi, und Dōji, Malereien des Hōtetsji (Amida: 10 Tafeln; Kwannon und Seishi: 10 Tafeln; Dōji: 4 Tafeln); 3. Die große Kanshitō Futūtenfaku Kwannon des Hōtetsdō (oder: Sangwatsudō, Tōdaiji) auf 13 Tafeln; 4. und 5. Kanshitō Bon'en und Takshatō'en des ebengenannten Hōtetsdō (nicht die schönen und berühmten Hōtetsdō Tonfiguren gleichen Namens! Diese sind leider in dieser Serie noch nicht veröffentlicht), je eine Tafel; von den bekannten Kanshitō Shi-Tennō aus demselben Hōtetsdō: 6. Jōhō'en (12 Tafeln), 7. Kōmoku'en (9 Tafeln), 8. Tamon'en (4 Tafeln); 9. und 10. die stark zerstörten tönernen Benzai'en und Kichijō'en des Hōtetsdō: Benzai'en (3 Tafeln), Kichijō'en (4 Tafeln); 11., 12., 13. Baldachin-Details und zwei Tang Spiegel, alles Hōtetsdō, auf drei Tafeln; 14. Jūichimen Kwannon Skulptur des Hōtetsji (9 Tafeln); 15. Nyoirin Kwannon Skulptur des Kwanshinji (11 Tafeln); 16. Jūichimen Kwannon Skulptur des 渡岸寺 Togansji (Prov. Ōmi) auf 5 Tafeln; 17. der große Yakushi des Yakushidō, Daigosji, auf einer Tafel; 18. Emma'en (Holz) des Daigosji (4 Tafeln); 19. Dainichi (eine Arbeit Untei's) des 圓成寺 Onjōji (Nara ken), auf 6 Tafeln; 20. Untei's Mikoto im Hōtetsdō des Kōfutsji (3 Tafeln).

Von der dritten Folge liegen vier Lieferungen vor (die letzte erschien 26. Aug. 1923, also fünf Tage vor der Katastrophe!). Eine Fortsetzung der Serie ist vorläufig wohl nicht zu erwarten.

Inhalt von III, 1: Die bekannte Nyoirin Kwannon oder Maitreya Skulptur des Chūgūji (11 Tafeln); III, 2: Die stark zerstörten Holzvertäfelungs-Malereien des Jōhōdō,

Hyōdōsin (9 Tafeln); III, 3: Jōchō-Ten des Kaidansin (Tōdai-ji) auf 6 Tafeln, und Jitoku-Ten im selben Gebäude (5 Tafeln); III, 4: Kōmotu-Ten und Tamon-Ten des Kaidansin, je 5 Tafeln.

S. 138, Z. 4 v. o.: statt Kotuzō: Kotūzō.

S. 138, Z. 12 v. o.: Hōryū-ji taishō wird auch gelesen: Hōryū-ji Ōtagami.

S. 138, unten. Vgl. bezüglich des Problems der Autorschaft der Wandmalereien des Konzō meine diesbezügliche Notiz in der im nächsten Hefte erscheinenden Besprechung von Kammels „Die Kunst Ostasiens“.

Ich beendete meinen Bericht mit dem Satz: „Daß es noch mehrere sehr wichtige und gerade japanische Lücken (in der planmäßigen Veröffentlichung ostasiatischer Kunst) gibt, wird dem, der davon noch nicht überzeugt ist, hoffentlich durch andere wertvolle Veröffentlichungen bewiesen werden.“

Es stellt sich nun heraus, daß schon 1919 die Yamato-e hōtōkwaï gegründet wurde. Diese Gesellschaft veröffentlicht die Meisterwerke der Yamato-Schule. Nächstens sollte einmal über ihre höchst verdienstvolle und lang ersehnte Tätigkeit berichtet werden.

Daß die ersten Veröffentlichungen dieser Gesellschaft schon längst vergriffen sind, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

H. F. E. Wigger.

Chinesische Malerei¹⁾.

Arthur Waley's Einführung in das Studium der chinesischen Malerei bedeutet einen erheblichen Fortschritt über die Arbeiten seiner europäischen Vorgänger. Alles hielt sich allein an die literarischen Quellen, die Malerei selbst war für ihn im Grunde nicht vorhanden, Hirth, Chavannes und Petrucci zogen wohl Gemälde zur Illustrierung ihrer Forschungen heran, ja machten sich die Mühe, die langen Inschriften darauf zu entziffern, aber sie vermochten neuere Kopien, Massenarbeiten und Fälschungen nicht als solche zu erkennen. Waley beherrscht das kunstwissenschaftliche Quellenmaterial umfassender und mit mehr Spezialkenntnis als seine Vorgänger, aber er ist auch mit dem Denkmäler-vorrat in ganz anderer Weise vertraut als sie, er steht ihm sogar mit kluger Kritik gegenüber. Auf der einen Seite also vermehrt er den Anekdotenschatz über die großen chinesischen Maler, bringt er eine Fülle neuer Angaben über ihr Werk, ihre Art und über die Schätzung, die sie im Laufe der Jahrhunderte fanden, auf der anderen Seite zeigt er unumwunden, daß man vielleicht von einer Kenntnis der Geschichte der Maler, kaum aber der Malerei selbst sprechen kann. Man setzte die größten Hoffnungen auf die sinologischen Beiträge zur chinesischen Kunstgeschichte. Ihr Wert sei auch keineswegs unterschätzt. Schufen sie doch erst das Gerippe einer chinesischen Kunstgeschichte und machten sie mit der chinesischen Auffassung der chinesischen Kunst bekannt, wahrlich beachtenswerte Leistungen.

¹⁾ Zu der neuen Veröffentlichung von Arthur Waley, An Introduction to the Study of Chinese Painting. Benn, London 1923. 4^o. VII, 262 S. 49 Tafeln.

Aber zu einer Geschichte der Malerei gehört, wie mir scheinen will, in erster Linie ein Grundstock von zweifellosen Originalwerken und eine Vorstellung, wie die höchsten Schöpfungen der Kunst beschaffen sind. Zum Gerippe gehört das lebende Fleisch, sonst hat man nur ein totes Skelett vor sich. In dieser entscheidenden Angelegenheit können die Sinologen als solche nur sehr bedingt helfen, höchstens insofern, als sie dazu beitragen, die Stepfis des Kunstforschers den vorhandenen Werken gegenüber fast bis zur Resignation zu steigern. Eines der praktischen Resultate der sinologischen Streifzüge durch das riesige Gebiet der älteren chinesischen Kunstliteratur ist gerade die traurige Erkenntnis, daß bereits die religiöse Monumentalmalerei der T'angzeit fast gänzlich vernichtet ist, daß sich schon in der großen Sammlung des Kaisers Hui-tsung († 1135) manch zweifelhaftes Stück befunden haben muß, daß auch diese Sammlung, die alles Erreichbare der damaligen Zeit zu vereinigen suchte, zum großen Teil zugrunde ging (1127), daß schließlich die Sammlung des Kaisers Ch'ien-lung (1736 bis 1795) nur recht spärliche Werke von der Hand der berühmten Meister besaß. Und seitdem hat China, jetzt mit der recht durchgreifenden Unterstützung Europas, vielleicht die seinem Kunstgut verderblichste Zeit durchgemacht. Die Aufhellung dieser Verhältnisse gehört mit zu den wichtigsten Teilen von Walen's Buch. Auch die besonderen Kapitel, die sich mit den Kunstwerken selbst beschäftigen, klingen mit Recht meist sehr pessimistisch aus. Connoisseurship in China: „At the beginning of the Manchu dynasty there lived in the Chuan Chu Lane at Soochow a family called Ch'in. Father, sons, young and old, were all expert in picture-forging.“ „European collections of Chinese painting must be very rich in examples of the Ch'in family's art“ (S. 6 f.). Ku K'ai-chih: „I believe that the general opinion of experts tends to be the painting (die berühmte Bildrolle des Britischen Museums) is a T'ang copy“ und „not at all the silk and hardly any of the line-work and colouring which meet the eye are original“ (S. 58). Wu Tao-tzu: „The poet Su Tung-p'o himself a painter and accomplished writer upon art, stated in 1085 that he knew only one or two genuine Wu Tao-tzus“ (S. 113). The Stein collection: This (Fragment einer Bannermalerei) is the one painting in the collection which appears to have come from the hand of a great artist“ (S. 130). Wang Wei: „Ch'ien-lung possessed a small album-leaf . . .“ (also nicht mehr. S. 149). Funeral portraits: „They are, artistically speaking, some of the most repulsive paintings in existence“ (S. 161). The two geese (ein Bild des Britischen Museums mit der Inschrift „Chao Ch'ang“). „If my surmise is right, what we possess is only a fragment of the original design. It is by no means that it dates from the Sung period“ (S. 181).

Waley bringt neunundvierzig Tafeln zur Illustrierung seiner Ausführungen. Im Gegensatz zu den deutschen Veröffentlichungen schließt er Abbildungen aus japanischen Sammlungen fast gänzlich aus. Eine große Entsagung. Denn es besteht noch immer die auch dem Verfasser wohlbekannte Tatsache, daß chinesische Malerei in erster Linie in Japan studiert werden muß. Unwahrscheinlich, daß die Japaner gegen die Benutzung ihres Abbildungsmaterials Einwände hätten. Die Schätze ostasiatischer Kunst den Kunst-

freunden der ganzen Welt in weitestem Maße zugänglich zu machen, ist sicherlich ihr Stolz. Vermutlich wollte der Verfasser nicht immer wieder das schon vielfach Veröffentlichte bringen. Das wäre zu verstehen. Aber ebensowenig wie man eine Geschichte der italienischen Malerei der Renaissance schreiben kann, ohne sie u. a. durch die sattfam bekannte Sixtinische Madonna oder die Fresken der Sixtinischen Kapelle zu illustrieren, ebensowenig sind irgendwelche allgemeinen Erörterungen über chinesische Malerei möglich ohne Heranziehung der Schätze der ehemaligen Higashiyama-Sammlung, die jetzt über die japanischen Tempel und Privatsammlungen verstreut sind. Wie dem auch sei, es scheint in der Illustrationsfrage Schwierigkeiten gegeben zu haben. Denn der Verf. gesteht, daß „The choice of illustrations was to some extent determined by factors beyond my control“. Wenn er auch nicht die Absicht hatte (an sich eine Unmöglichkeit) etwas wie eine Geschichte der chinesischen Malerei zu bieten, — er umschreibt die Ziele seines Buches ausdrücklich folgendermaßen: „... this book is in the main a history of art-tradition rather than an account of Chinese painting as represented by the works that survive to-day“ — so muß doch gesagt werden, daß eine zulänglichere Anschauung von der Kunst, der das Buch gewidmet ist, hätte gegeben werden können und müssen. Mit diesem Einwand ist nicht etwa die reiche Berücksichtigung der Fresken von Lun-huang und der Seidenbilder der Steinkollektion gemeint. Im Gegenteil, will man Beispiele der Tangmalerei aus China bringen, so muß man sich an sie, wenn auch nur als Notbehelf, halten.

Alles in allem zeigt die jüngste so verdienstvolle Veröffentlichung über die chinesische Malerei, vielleicht gerade durch die Weite ihres Gesichtskreises, mit besonderer Klarheit, wie die beiden dürftigen Kanäle unserer Kenntnis — hier die Schriftquellen, dort die Kunstwerke — meist starr nebeneinander herlaufen, ohne sich zu vereinigen. Zweifelhaft, ob allzu große Hoffnungen auf wesentliche Fortschritte bestehen. Die trüben Ausichten dürfen aber nicht hindern, daß auf beiden Seiten angestrengt weitergearbeitet wird. Jede neue Nachricht über die chinesische Malerei aus alten und neuen Texten ist willkommen und kann mindestens das Verständnis fördern. Wie bereichernd müßte z. B. eine vollständige Übersetzung aller auf die Kunst bezüglichen Schriften des Dichters, Malers und Essayisten Su Tung-p'o aus der Sungzeit oder des ähnlich vielseitigen Tung Ch'ü-ch'ang (1554—1636) sein, die auch Waley allerorten zitiert! Die oberste Aufgabe der chinesischen Kunstgeschichte aber bleibt, wie schon betont, zuerst einmal einen genügend umfassenden Grundstock von unzweifelhaften Originalen der Malerei aus allen Zeiten festzustellen. Denn das Kunstwerk ist die erste Quelle der Kunstgeschichte. Die Lücken unserer Anschauung sind viel größer als die unseres Wissens. Kaum glaublich, aber dennoch von der Wahrheit gar nicht weit entfernt: obwohl die chinesische Malerei auf eine bis heute niemals unterbrochene Geschichte von mehr als zwei Jahrtausenden zurückblicken kann, ist sie uns — wohl bekannter als die antike griechische Malerei — aber nicht einmal in dem Maße erfassbar wie die griechische oder ägyptische Plastik. Die Tatsache, daß es kaum ein einziges chinesisches Gemälde von älterer berühmter Meisterhand mit zweifellosem Stammbaum gibt, enthüllt die ganze Schwierigkeit der Lage. William Cohn.

Besprechungen.

Adolf Reichwein, China und Europa, geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert. Mit 26 Abbildungen. Berlin 1923 (Dietrich & Co.). Großformat. 179 Seiten.

Die geistigen Beziehungen zwischen Europa und China im 18. Jahrhundert, wie sie sich vornehmlich unter dem Einflusse der gelehrten Jesuitenmissionare angebahnt hatten, sind neuerdings mehrfach der Gegenstand ernsthafter Untersuchungen gewesen. So bei La Sse, „Der Osiatische Einfluß auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich Deutschlands im 18. Jahrhundert,“ bei Cordier, *La Chine en France au XVIII^e siècle*, bei Helene Selevitch-Stankewitch, *La Chine en France au temps de Louis XIV*, bei Merkel, „Leibniz und die Chnamission“; ich selbst habe die Frage gestreift in meinem Aufsatz „China als Kulturmacht“ in der *J. D. M. G.* Band 2 S. 1 ff. Reichwein fand also bei seinen Studien schon eine Reihe von Vorarbeiten vor und hat sie auch vielfach herangezogen. Seine Arbeit ist deshalb zweifellos die umfassendste von allen gewesen, bietet freilich, wie er selbst in der Einleitung sagt, nur eine gedrängte Darstellung dessen, was im einzelnen nach dem gesammelten Stoff breiter ausgeführt werden könnte, wozu noch bemerkt werden kann, daß auch die Stoffammlung noch keineswegs vollständig ist. Denn bis jetzt ist die Frage immer nur von der europäischen Seite aus angesehen worden, d. h. man hat nur den Einfluß Chinas in Europa festgestellt; Reichwein spricht in seinem Titel zwar von „Beziehungen“, faßt diese aber genau so einseitig auf wie seine Vorgänger, deren Arbeiten sich unter enger gefaßtem, also dem Inhalt besser entsprechenden Namen einführen. Zu untersuchen bleibt noch, ob und inwieweit jene „geistigen und künstlerischen Beziehungen“ im 18. Jahrhundert im Chinesentum gewirkt haben. Eine solche Untersuchung kann natürlich nur von einem Sinologen oder wenigstens in Gemeinschaft mit einem solchen unternommen werden, leider hat aber die Frage bisher noch niemals auf dieser Seite Beachtung gefunden (Cordier

wird zwar von manchen Leuten, auch von Reichwein auf S. 79, noch immer für einen Sinologen gehalten, das ändert aber nichts an der Tatsache selbst). Nach diesem Vorbehalt, der im Hinblick auf den zu weit gefaßten Titel doppelt notwendig ist, muß die Reichweinsche Arbeit als eine im ganzen erfreuliche Leistung begrüßt werden.

Der Verfasser hat seinen Stoff in sechs Abschnitte gegliedert: Die Beziehungen Europas zu China bis um die Wende des 17. Jahrhunderts, im Überblick. Kosmologie. Aufklärung. Physiokratie. Empfindsamkeit. Goethe. Eine Einleitung spricht vom „Verhältnis der jungen Generation von heute zur Weisheit des Ostens“, ein Schlußwort legt dar, wie die Chinasmode des 18. Jahrhunderts in der Mäßigkeit der wirtschaftlichen Bestrebungen zu Ende geht und statt dessen die römisch-griechische Antike wieder auflebt, zu der sich dann auch der Zauber der neu entdeckten indischen Kulturwelt hinzugesellt. Die Einleitung ist der schwächste Teil des Ganzen; sie hätte ohne großen Schaden für das Übrige weggelassen werden können. Wir werden hier im Jugendstil von der verschwommenen Ideologie der „jungen Generation von heute“ unterhalten, von ihrer „ästhetischen Neigung“, die sie aus dieser Zeit der materiellen und selbstischen Zusammenbrüche hinübertreibt zu der Weisheit eines zurechtstilisierten, aber selbst im größten Zusammenbruche befindlichen Ostens. Dabei spielt natürlich der unvermeidliche Lao tse die Hauptrolle, und der Blagueur Ku Hung-ming, der schon so manchem ehrenwerten Deutschen eine Nase gedreht hat, mit seinem Antipoden, dem träumerischen Tagore, ist ihm (allerdings sehr gegen seinen Willen!) dabei Genosse geworden. Nun, die Jugend, die in dem Geiste aufwächst, wird die deutsche Welt nicht dem Abgrunde entreißen. Reichwein wundert sich über „den Grimm mancher Sinologen, die nur die philologischen Mängel der Übersetzungen (des Lao tse) zu tadeln wissen“, und verweist zum Zeugnis dessen auf das, was ich im Archiv für Religionswissenschaft über die „Übersetzungsmanie“ gesagt habe, deren Opfer leider nicht bloß das Lao tse ting

geworden ist. Reichwein muß meine Darlegungen an der erwähnten Stelle entweder nicht gelesen oder nicht verstanden haben, wenn er von „philologischen Ränzeln der Übersetzung spricht. Der Ausdruck „Übersetzungsmanie“ genügt heute leider nicht mehr, man muß den Unfug, der mit dem *Tao-té* hing getrieben wird, schon als Seuche ansprechen. Die Dummheitsigkeit, mit der Unberufene ohne jede Sprachkenntnis, ohne irgendwelches Wissen von der geschichtlichen Überlieferung Chinas oder von dem Geistesleben der Tschouzeit „Übertragungen“ eines rätselvollen chinesischen Textes vornehmen, bringt etwas ganz anderes zu Wege als „Übersetzungen mit philologischen Mängeln“. Es ist kennzeichnend für einen Teil unserer Jugend, aber im höchsten Maße bedenklich, wenn Reichwein sich zu der Bemerkung versteigt: „Die Übertragungen, die gewiß oft nicht auf den Urtext zurückgreifen, haben vor allem Bedeutung als Selbstbekenntnisse . . . und nicht als philologische Musterwerke“. Nicht bloß das Sprachliche, sondern schließlich jedes positive Tatsachenwissen glauben diese jugendlichen Pfadfinder mit der mangelhaften Schulbildung als „Philologie“, d. h. als vertrockneten Rückstand einer banterotten Zeit abtun und durch „inneres Erleben“ ersetzen zu können. „Selbstbekenntnisse“ an die Stelle von gründlicher, wohl gestützter, freilich etwas langsamere Forschung! „Philologie“ erfordert Arbeit und Entfagung, und beides ist nicht jedermanns Sache. Reichwein widerlegt durch den Hauptteil seines Buches den Verdacht, der sich auf Grund seiner Einleitung gegen ihn erheben könnte, aber er wird den in der letzteren vertretenen Standpunkt auch ausdrücklich verleugnen müssen, wenn man ihn wissenschaftlich ernst nehmen soll.

Das Hauptverdienst des Buches besteht darin, daß es alles erreichbare europäische Material gibt, aus dem sich die Einwirkungen chinesischer Kunst in Porzellan und Lack, in Seidenstickereien und Malereien, in Architektur und Gartenanlagen, dann aber auch die Einflüsse von Ethik und Staatslehre, wie die von dramatischer und Romanliteratur auf das geistige Leben Europas ersuchen lassen. Es ist nur natürlich, daß Frankreich hierbei die Hauptrolle spielt, da ihm die Kenntnis von der neu entdeckten Kulturwelt durch die Berichte und Bücher der Jesuitenmissionare

am unmittelbarsten zugetragen wurde. Das *Kotoko* ist nur der künstlerische Ausdruck dieser „Chinoiserie“, und die „Aufklärung“ Voltaires und der Enzyklopädisten hatte ihre stärkste Quelle in der konfuzianischen Ethik. Deutschland blieb von der Welle der China-Begeisterung nicht unberührt, aber im ganzen war man hier doch kritischer. Selbst ein Geistesfürst wie Leibniz fand mit seinen Hymnen auf die *practica philosophia* der Chinesen nur vorübergehend und teilweise Beifall, und Goethe lehnte nach einigem Zögern schließlich doch das Chinesentum im wesentlichen als wunderbar und schändlich ab. Viel Interessantes hat Reichwein hier aus der halb vergessenen europäischen Literatur zusammengetragen, und die Studie über Goethe gehört sicherlich nicht zu den schwächsten Teilen seines Werkes.

Aber so vielbelesen er sich in der Literatur über die Vorgänge im europäischen Geistesleben zeigt, so schwach ist es mit seiner Kenntnis des Chinesentums und der Literatur darüber bestellt. Hier begegnen wir den seltsamsten Vorstellungen und den gewagtesten Angaben, sobald es sich um Einrichtungen oder Ereignisse in China handelt. „*Kotoko*“ und „*Aufklärung*“ sind nach R. „die Ausdrucksformen verschiedener geistiger Phänomene, die eine Zeit lang die europäische Geisteswelt beherrscht haben. Die Gegensätze zwischen dieser „Welt von Liebreiz“ (*Kotoko*) und der „des konstruktiven Denkens“ (*Aufklärung*) findet er vereint im chinesischen Wesen, das verkörpert ist „in den beiden größten Menschen der chinesischen Geschichte: *Laotse* und *Kungfutsse*“ (S. 85). Dabei ist ihm *Lao tse* der Vertreter der „arten, blegfamen Kultur des südlichen Chinas, wo im phantastischen Tal des *Pang-tse-hang* (so!) die wunderfame Blüte des mystischen *Laotismus* wucherte, wo der teeige Duft im *Jennismus* (!) die Menschen berauschte, erregte, in dem Glanz der Porzellane von *Kwangsi*, in den leise knisternden Falten der Seiden aus *Fokien* versteckt“ (S. 31), während *Konfuzius*, „der Schutzpatron der *Aufklärung*“ (S. 86), das Bild „des strengen, nächsten, vernünftigen Nordchinesen“ (S. 158) zeigt. Nun kannte man zwar zur Zeit des *Kotoko* *Lao tse* in Europa nicht, aber „seine Seele sprach aus Lackkabinetts und Porzellanen, aus den duftigen Farben der Seiden, aus all den Kostbarkeiten,

die als „La chine“ (!) ihren Einzug in Europa hielten“ (S. 85). Das ist alles eine ganz willkürliche und höchst phantastische Konstruktion, viel phantastischer als das außerordentlich nächterne „Yangtse-Tal“, d. h. das flache Alluvialland, über das der Riesenstrom seine trüben Wassermassen wälzt. Es gibt zwar auch Sinologen, die für die chinesische Kultur einen südlichen Mittelpunkt am mittleren Yangtse und einen nördlichen etwa in Schensi oder in Honan und Schantung suchen, aber in der geschichtlichen Entwicklung, soweit wir sie bisher kennen, findet diese Theorie keine Stütze. Von Lao tse's Leben wissen wir wenig mehr als nichts, stammen soll er allerdings aus dem heutigen Hupei, aber gelebt hat er anscheinend in Honan also in Nord-China, und seine Seele in bunten Vorstellungen und Seiden (gar aus Fokien, das seine Seide erst aus der Nachbarprovinz Tschekiang einführen muß!) suchen zu wollen, vermag nur jemand, der den in der Retorte der „philologie“, freien „Übersetzer“ und „Nachdenker“ zusammengebrannten homunculus Lao tse aber nicht den wirklichen Chinesen kennt. Der genialste Verkünder von Lao tse's Lehre, Tschuang tse, würde diese Seelensucher mit der ganzen Länge seines beißenden Spottes übergießen. Die beiden größten Menschen der chinesischen Geschichte aber herauszufinden, sollte niemand unternehmen, der so wenig von dieser Geschichte weiß. Sobald sich R. auf das Gebiet der Chinakunde begibt, leidet er unfehlbar Schiffbruch, und auch seine Gewährsmänner verfehlt er nicht immer richtig. Von „römischen Laten“ wissen „die Annalen der chinesischen Kaiser“ (S. 20) nichts zu erzählen, das haben auch die als Zeugen angerufenen Hirth, Richtshofen, Nissen und Herrmann (nicht Hermann!) niemals behauptet. Marco Polo's Buch als „eine rein geographische Abhandlung“ zu kennzeichnen (S. 23), ist eine Verkennung dieses ungewöhnlichen, in erster Linie kulturgeschichtlichen Wertes, kurz vorher (S. 20) hat R. es auch ganz anders eingeschätzt. Schwarze Sänften, von denen R. auf S. 41 spricht, dürften die einzigen sein, die es in China nicht gibt: die Farben sind (oder waren!) gelb, grün, blau, bei besonderen Anlässen rot oder weiß. Die Paläste von Puan ming yuan sind nicht von „einem französischen Expeditionskorps“ „gelegentlich des Taiping-Aufstandes, der Europa gewaltsam die Tore zu den

Reichthümern Chinas öffnete“, zerstört worden (S. 68), sondern von den Engländern und Franzosen aus Rache für die Mißhandlung ihrer gefangenen Offiziere und Soldaten. Der Taiping-Aufstand hatte nichts damit zu tun, und die Tore Chinas wurden auch nicht durch ihn geöffnet, sondern durch die englischen und französischen Kriege mit den nachfolgenden erzwungenen Verträgen. Der französische General Montauban wurde wegen seines siegreichen Kampfes mit den Chinesen bei der „Acht-Li-Brücke“ (Pa li t'iao bei der Stadt T'ung-tschou zum „Herzog von Palikao“ (nicht „Polikar“) ernannt. „Die beste aller Welten“ — „Das Reich des Himmels“, als Namen für China und Kennzeichen des „grenzenlosen Optimismus“ der Chinesen (S. 88) haben irrtümliche Vorstellungen zur Voraussetzung. Der Himmel ist für die chinesische Auffassung lediglich die allwaltende Kraft, der höhere Teil des Kosmos (yang) während die Erde der niedere (yin) ist, mit Optimismus oder Pessimismus des Zukunftsglaubens hat er an sich nichts zu tun. Übrigens sind beide Namen den Chinesen völlig unbekannt, und den Ausdruck „himmlisches Reich“ hat ein älterer Sinologe einst scharf, aber richtig als eine „alberne europäische Erfindung“ bezeichnet. „An die Wirklichkeit als ein Einheitsliches, als ein stetig aufsteigendes Stufenreich von Seelenwesen, das in fortschreitender Entwicklung begriffen ist“ (S. 88), hat ein „chinesischer Weiser“ des Altertums niemals geglaubt. Sowohl Lao tse wie Konfuzius verneinen eine solche Entwicklung, und Konfuzius will sogar eine Rückentwicklung nach hinten. Auch in dem Abschnitt über Goethe gerät R. in Verwirrung, sobald er chinesisches Gebiet betritt. Das Hua tsien ki 花箋記 („Die Geschichte vom Blumenpapier“) S. 153 und Chinese Courtship sind nicht zwei Werke, sondern das letztere ist der englische Titel, den der Übersetzer Thoms dem chinesischen poetischen Werke gab. Es war 1824 in London erschienen und 1836 von H. Kurz unter dem Titel „Das Blumenblatt“ ins Deutsche übersetzt worden. Goethe hatte Kenntnis von der englischen Ausgabe bekommen und wandte ihr, wie sein Tagebuch zeigt, sein Interesse zu. Die „Hundert Gedichte schöner Frauen“ 百美氏咏, von denen er einige einer Wiedergabe in eigener Form würdigte, waren ebenfalls in dem Chinese Courtship enthalten.

Die Contes Chinois (nicht chinoises, wie R. schreibt!) sind eine Sammlung von zehn chinesischen Erzählungen, die von Davis, Thoms, d'Entrecolles u. a. übersetzt und 1827 von Abel-Rémusat herausgegeben waren. In dieser Sammlung befand sich auch eine Novelle mit dem chinesischen Titel *Sung-kin lang pu yuan p'o tschan li* 宋金郎團圓破齏笠, die schon 1820 von Thoms unter dem Titel *The Affectionate Pair, or the History of Sung-kin* ins Englische übersetzt war, aber erst durch die Herausgabe von Abel-Rémusat in ihrer französischen Form als *Les tendres époux* zur Kenntnis Goethes gekommen zu sein scheint. (In H. Kurz' „Blumenblatt“ findet sie sich unter dem Titel „Der weibliche und der männliche Bruder“.) Ob mit dem „chinesischen Roman, übersetzt von Rémusat“, von dem das Tagebuch von 1827 spricht, das *Yü kiao li* 玉嬌梨 gemeint ist, wie R. (S. 176) sagt, mag ich nicht entscheiden, da mir die Tagebücher augenblicklich nicht zur Hand sind. Der Roman war in der Tat das Jahr vorher in Abel-Rémusats Übersetzung mit dem Titel *Jü-kiao-li, ou les deux Cousins* erschienen.

Man sieht, wie ratsam es für R. gewesen wäre, sich für seine Untersuchungen philologisch-sinologisch Hilfe zu bedienen, er würde dann vor manchem Mißgriff bewahrt worden sein. Unerfreulich ist auch eine gewisse Flüchtigkeit in dem Buche, von der schon einige Beispiele angeführt worden sind. Die Goetheschen Verse auf S. 61 sind verballhornt durch das sinnlose „wir“ statt „mir“ und das ebenso sinnlose Komma hinter „Frühlingsgötter“. Goethe schrieb auch nicht „buntes Band“, sondern „lustig Band“. Der Korrespondent Leibnizens hieß nicht *la Eroje* (S. 92), sondern *la Eroje*, der Verfasser der *Sapientia Sinica* nicht *Intorjetta* (S. 171), sondern *Intorcetta*, der holländische Gesandte nicht *Nemhof* (S. 167), sondern *Nieuhof*. A. H. Franke erscheint bald in der richtigen Form (S. 92 f.), bald als *Franke* (S. 170). Manches davon mag Druckfehler sein, aber es ist auffallend, daß immer die Personennamen von dem Mißgeschick betroffen werden.

Alles in allem: Reichweins Buch ist eine gute Arbeit, aber es bedarf noch einer gründlichen Durchprüfung im einzelnen.

D. Franke (Berlin).

Arthur. Rothhorn, Geschichte Chinas. Bd. I der Weltgeschichte in gemeinverständlicher Darstellung. Hrgg. v. Ludo Moritz Hartmann, bei F. A. Perthes N. O., Stuttgart: Gotha 1923. 226 Seiten.

Auf ein Geschichtswerk aus der Feder Rothhorns, der schon vor nahezu 30 Jahren mit einer gediegenen, auf Quellenstudium gegründeten Einzelarbeit hervorgetreten ist, konnte man von vornherein große Erwartungen setzen, denn man durfte erwarten, daß seine Übersicht über die Geschichte Chinas auf den Ergebnissen einer langen Beschäftigung mit der chinesischen Literatur beruhte, betrachtet mit dem durch das Studium der zahlreichen inzwischen erschienenen Facharbeiten geschärften Auge. Eine solche Sicherheit ist bei einem Buche doppelt wichtig, das als gemeinverständliche Darstellung auf jeden Quellennachweis im einzelnen verzichtet. Man darf wohl sagen, daß das Buch im ganzen das hält, was man sich versprochen, und das bedeutet schon ein großes Lob. Denn eine Gesamtdarstellung der chinesischen Geschichte ist bei dem Mangel an Quellenarbeiten ein sehr schwieriges Unterfangen. Einige Ausstellungen äußerlicher Art seien vorausgeschickt: Zunächst ist nicht verständlich, warum das Buch, bei seiner gemeinverständlichen Darstellung in dem das fließende Lesen deutscher Sprache so sehr einträchtigenden Lateindruck gesetzt ist. Sodann darf man wohl sagen, daß die Umschreibung der Namen aus dem Chinesischen nicht gerade glücklich ist. Das Bestreben, die Eigennamen auf die von der alten Aussprache am weitesten entfernte heutige nordchinesische Mundart festzulegen, ist gerade für Geschichtsbücher nicht geeignet, denn dadurch wird uns, vor allem bei nicht ne-schen Namen, jede Möglichkeit des Verständnisses verbaut. Schon das gute Buch von Fries litt an diesem Mangel, gab ja aber dafür die chinesischen Zeichen, an denen man sich zurechtfinden konnte. Beispiele aus Rothhorns Buch: *Tsch'un*, *tsch'iu* (für *Ch'unst'iu*), *Tschlang* (für *Kiang* = *Libeter*), *Tsch'itan* (Fries = *Tsch'Dan*, für *Kitan*), *T'utsch'üe* (aus denen man die *T'ust'üet* = *Türkät* herauserkennen soll). Während die angehängte Zeitafel sehr willkommen ist, muß das Fehlen eines Namensnachweises bedauert werden.

Die Einteilung der Geschichtsabschnitte ist die gebräuchliche: Altertum bis zum Ende der Chou-Dynastie, Mittelalter bis zum Ausgange der Tang-

Dynastie, von da an Menzeln. In der Frage nach der Herkunft der Chinesen legt sich Kosshorn auf die Richthofensche Lehre von der Einwanderung aus Innerasien fest. Die verschiedenen Meinungen in dieser Frage sind bei Cordier, *Histoire générale de la Chine*, Paris 1920, im ersten Kapitel klargestellt worden, und wir möchten uns dem dort ausgesprochenen Satze anschließen, daß wir zu einem Urteil noch nicht berechtigt seien. Der Abschnitt über das Vordringen der Chinesen im Lande und die innere Kolonisation ist besonders anschaulich und verständlich dargestellt. Aber auch durch die folgenden Kapitel, mögen sie nun die Zeit des Ts'ing (Ts'ing) Reiches, das Eindringen des Buddhismus, die inneren Reformen zur Sung-Zeit oder die späteren Beziehungen Chinas zu Europa behandeln, sind alle so klar und lesbar dargestellt, daß man stets den Geist des Meisters herausfühlt, der den so verschiedenartigen Stoff beherrscht. Nur bei der Behandlung der Fremdvölker will es an manchen Stellen scheinen, als sei die neuere Fachliteratur nicht berücksichtigt. Daß die Beziehungen Chinas zu den fremden Völkern im Verhältnis zur Geschichte des eigentlichen China einen so großen Raum einnehmen, hat das Buch mit seinen Vorgängern gemein. Aus diesem Umstande geht zweierlei hervor: einmal die Unsinnigkeit des Schlagwortes von der jahrtausendelangen Abgeschlossenheit Chinas, sodann aber der Mangel an Berücksichtigung weitester Gebiete des chinesischen Schrifttums, die uns von der inneren Geschichte des eigentlichen China berichten. Diese Gebiete müssen erst durch Übersetzung erschlossen werden. Inzwischen bedeutet Kosshorns Geschichte eine wertvolle Bereicherung der Fachliteratur und wird zweifellos bei weiteren Kreisen den Sinn für den Reiz und die Wichtigkeit der chinesischen Geschichte wecken. E. Hähnisch.

Albert Herrmann, Die Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n. Chr. Originalkarte mit Text. Hinrichs, Leipzig 1922. 8 S. 1 Karte.

In Nr. 7 der Veröffentlichungen des Forschungsinstituts für vergleichende Religionsgeschichte an der Universität Leipzig bringt Dr. A. Herrmann eine in Zweifarben-Druck hergestellte erläuterte „Karte der Verkehrswege zwischen China, Indien und Rom um 100 n. Chr.“. Der Verf. ist mit dieser historisch-

geographischen Veröffentlichung auf dem Gebiet geblieben, dem sein rastloser Fleiß seit über einem Jahrzehnt gehört. Die Karte bildet eine Art von Zusammenfassung seiner verschiedenen Arbeiten über die kulturellen und Handelsbeziehungen zwischen China und dem alten Rom — Arbeiten, die anschlüssen an seine ersten, bekannten Veröffentlichungen über die Seidenstraßen zwischen China und Syrien (Sieglin's Quellen und Forschungen zur alten Geschichte und Geographie, Heft 21, Berlin 1910) und über den alten Seeverkehr zwischen Mesopotamien und Alt-China (Ztschr. d. Ges. f. Erdkunde, Berlin 1913). Hineinverarbeitet sind ferner einige Ergebnisse aus dem Abschnitt, den Dr. Herrmann in Band 8 von Sven Hedin's Southern Tibet unter dem Titel „Die Westländer in der chinesischen Kartographie“ veröffentlicht hat. Über den indischen und den mittelmeeerischen Verkehr hat der Verf. außer seinen eigenen Arbeiten vor allem W. H. Schoff, *The Periplus of the Erythraean Sea*, 1912, benutzt. Ferner ist auch für diese Arbeit von Bedeutung geworden die — im Gegensatz zu Hirth stehende — Hermannsche Hypothese, wonach La Ts'ing (seit den späteren Han) mit Arabia Felix identisch ist; vor allem auch, weil La Ts'ing als „Weißbraunland“ bezeichnet ist.

Auf der Karte ist durch das Flächentolorit des römischen und des chinesischen Reiches eine recht gute Übersicht erreicht. Deutlich tritt die Bedeutung Tibets hervor, das eine ungeheure Verkehrsbarriere für den Landverkehr gebildet hat und bildet. Der vom Verf. kühn gewagte Verbindungsweg Palmyra—Tosali und weiter östlich hat wohl niemals nennenswerte praktische Bedeutung gehabt; er war auch kaum sehr nötig, da mehrere Seewege Vorder- mit Hinterindien verbanden, wo zahlreiche vorderindische Kolonien, übrigens ähnlich wie nach Westen hin diejenigen im östlichen Afrika, für die Belegung besonders der Seewege gesorgt haben. Häßlich zeigt die Karte auch die Bedeutung des Nilmens, wo die südliche und nördliche große Karawanenstraße des Tarimbeckens sich zu einer Straße verengen. Eine imponierende Menge großer paralleler Verkehrsstraßen verbindet dann, zwischen dem 40. und 10. Breitengrad, die alte Welt des Mittel- und Roten Meeres mit Sogdiana, Baktrien, Gandhara, dem Indus und der Malakartüste.

An die Spitze der „Erläuterungen“ stellt der

Verf. die sehr richtige Behauptung: „Niemals stand der antike Weltverkehr auf solcher Höhe wie im 1. Jahrhundert n. Chr.“ Und nun liegt davon eine auf langjährigem, umfassenden Quellenstudium beruhende Karte vor, wichtig für die verschiedensten Zweige der Wissenschaft. Je mehr Augen angeregt werden, die Karte und ihre Quellen zu prüfen, desto besser. Immer weniger kann der Gelehrte, einerlei welches Faches, heute ohne die Mitarbeit der anderen auskommen; jeder hat vom anderen Bereicherung und Anregung zu erwarten. Das gilt ganz besonders von Arbeiten wie dieser und auf dem Gebiet der historischen Geographie, der u. a. die vergleichende Sprach-, Religions- und Kunstwissenschaft viel Grundlegendes verdanken.

Dr. Traug.

Euseppe Tucci, Storia della Filosofia Cinese Antica, Bologna, R. Zanichelli editore, 1922.

Der Verf. ist bis jetzt in Deutschland nicht bekannt. Er ist an der Bibliothek des Abgeordnetenhauses in Rom tätig und zugleich Privatdozent für ostasiatische Sprachen an der Universität Rom. Sein vorliegendes Werk ist die ausführlichste und beste Geschichte der alten chinesischen Philosophie, welche wir bis jetzt besitzen. Sie umfaßt ungefähr 115 Seiten Text und etwa 100 Seiten Übersetzungen aus den Werken der verschiedenen alten Philosophen. Verf. hat die einschlägige Literatur ausgiebig benutzt trotz der Schwierigkeit, die einzelnen Werke in Rom zu beschaffen, wo man sich noch wenig mit Ostasien zu beschäftigen scheint. Wir erhalten zu den einzelnen Philosophen gute Quellenangaben, und das Urteil des Verf. ist klar und nüchtern. Anscheinend ist er von der Indienstnahme zur Sinologie gelangt, er hat verschiedenes über den Buddhismus geschrieben, 1921 auch eine Übersetzung des Mencius, vermutlich die erste in Italienisch, erscheinen lassen und stellt eine Bearbeitung auch der neueren chinesischen Philosophie in Aussicht.

Der vorliegende Band behandelt nur die chinesische Philosophie bis zum Ende der Tschou-Dynastie und wendet sich nicht so sehr an Sinologen als an einen größeren Leserkreis, den er in die chinesische Gedankenwelt einführen will. Alle Probleme der Textkritik und der Chronologie, welche zu eingehende Untersuchungen erfordern würden, überhaupt alles Biographische wird beiseite gelassen oder höchstens ganz kurz berührt. Gelegentliche Ausblicke auf die

philosophischen Systeme anderer Länder, besonders Indiens, zeigen, daß Tucci in der Geschichte der Philosophie bewandert ist. Seinem Urteil kann man fast immer zustimmen. Ref. möchte nur einige der interessanteren Ergebnisse seiner Untersuchungen mitteilen, welche sich mit den Anschauungen des Ref. durchaus decken:

Die älteren Philosophen, heißt es, schrieben sehr wenig. Sie lehrten nur und sprachen vielfach in Aphorismen, welche in ihrer Schule mündlich überliefert wurden. Daher ist es oft sehr schwer zu sagen, was der Kern ihrer Lehre und was Zusätze und Änderungen der Schule sind (S. XI).

Der Staatsphilosoph Kuan Tschung wird mit dem sturpellosen Minister Canakya des Candragupta Maurya, 3. Jahrh. v. Chr., verglichen, welcher auch ein Werk über Staatsweisheit, das Kautiliyarthasastra hinterließ (S. 25).

Schon in vorkonfuzianischer Zeit sind die meisten Gedanken des Konfuzianismus vorgebildet, aber sie treten noch vereinzelt auf und sind nicht systematisch zusammengefaßt (S. 25).

Der Konfuzianismus ist einfacher Empirismus ohne philosophische Basis (S. 33). Konfuzius hat die alte chinesische Religion ihres religiösen Charakters entkleidet und daraus nur philosophische Abstraktionen gemacht. Die Vermenschlichung des Gottesbegriffs hat er verhindert und dadurch die Irreligiosität des chinesischen Volkes gefördert (S. 38).

Das Wissen des Konfuzius beruht nicht auf freier Forschung, sondern nur auf der Kenntnis des Altertums (S. 41).

Die Zusammenkunft zwischen Konfuzius und Lao-tse ist eine taoistische Legende. Sie findet sich erst in den vom Taoismus beeinflussten späteren konfuzianischen Schriften, nicht in den Haupttexten (S. 45).

De Groot, welcher Konfuzianismus und Taoismus für dasselbe hält, hat die großen Unterschiede zwischen beiden Systemen übersehen (S. 14).

Wèi Ti ist nicht Sozialist; er lehrt zwar die allgemeine Menschenliebe, aber nicht soziale Gleichheit. Der Himmel ist bei Wèi Ti nicht das abstrakte Prinzip wie bei Konfuzius, sondern ein wirklicher Gott, der die Welt regiert (S. 67—68).

Unter dem Lächeln des Yang Tschu verbirgt sich sein tiefer Pessimismus (S. 102). Nicht ganz richtig erscheint mir aber die Behauptung, daß

Yang Tschu deswegen hinter Epikur zurückstände, weil er nicht die *atrapaxia* und nur den Sinnengenuß lehre. Yang Tschu betrachtet Leben und Tod mit Gleichgültigkeit und erwartet, daß man ohne Bedauern in das Nichts, aus dem man entstanden, wieder zurückfinke. Weder Leben noch Tod haben irgendwelche Schrecken für ihn, er überwindet beide, indem er sich über sie erhebt.

Von Tschuang-tse sagt der Verf. sehr richtig, daß er in seiner Steptis an der Möglichkeit des Wissens zweifle und sich dann ganz auf intuitive Erkenntnis verlasse (S. 93). Der große Steptiter Nagarjuna macht es ebenso. Nachdem er alles gelengnet hat, wirft er sich der Magie, wie sie im Tantra-System zum trassen Ausdruck kommt, in die Arme. Schopenhauer und v. Hartmann tun im Grunde genommen auch nichts anderes, indem sie den normalen Sinnesempfindungen mißtrauen, dagegen an die Wahrheit von Visionen, Träumen, Hellsehen, Somnambulismus glauben. Man tötet das Wissen, um sich ganz einer bestimmten Art des Glaubens hingeben zu können.

Bemerkenswert ist die Feststellung, daß aus einer vagen Ähnlichkeit zweier Systeme noch nicht die Ableitung des einen aus dem andern gefolgert werden dürfe. So sei auch das System des Lao-tse nicht aus dem Buddhismus entstanden. Die Ähnlichkeiten würden überdies durch viele Verschiedenheiten wieder aufgewogen. Andererseits wird auf manche Parallelen des Tao-tse-ling mit Stellen aus griechischen und modernen Philosophen hingewiesen, ohne daß irgendeine Entlehnung vorliege (S. 109).

Der Verf. wiederholt die irrige Annahme, daß die berühmtesten Taoisten alle längs des Yangtse oder südlich davon geboren seien (S. 46). Ihre Geburtsorte liegen im Gegenteil alle in Nordchina.

Alles in allem ist das Werk eine erfreuliche Leistung, und wir können mit Interesse dem Erscheinen des zweiten Bandes entgegensehen.

M. Forte.

Alfred Salmony, Die chinesische Steinplastik. Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Band I. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1922.

„Kunst“ ist das Programm des Museums“ heißt es im Vorwort (von Frau Direktor Fischer); mit den Sätzen: „Daß die chinesische Steinplastik fast ausschließlich nicht der Höhe bewußten Kunst-

schaffens, sondern dem breiten Strom handwerklicher Produktion entstammt, bedeutet keine Wert einschränkung. Nicht von der Fähigkeit der Hände, von der Symbolkraft des chinesischen Geistes soll sie zeugen“, beendet Salmony den Text dieser Veröffentlichung.

Die chinesische Steinplastik des Kölner Museums ist also ursprünglich ihres künstlerischen Wertes wegen gesammelt. Aber chinesische Steinplastik sagt man uns (übrigens ganz richtig) in dieser Kölner Publikation, gehört fast ausnahmslos zum Steinmegressort.

Wie reimt sich dies nun zusammen? Wohl nur in der Weise, daß, obwar „Kunst“ das Programm des Kölner Museums gewesen, das Ergebnis, soweit die chinesische Steinplastik in Betracht kommt, mit Kunst nur in sehr entferntem Zusammenhang steht. Daß man genötigt ist, dieses Ergebnis so zu qualifizieren, ist aber nicht automatisch die Folge davon, daß die chinesische Steinplastik, wie wir sie jetzt kennen, eben nicht besser ist als das, was in Köln davon zu sehen ist. Es gibt doch Hunderte von Steinmegarbeiten, die in irgendeinem Zusammenhang mit chinesischer Kunst stehen und weit besser sind als die „Denkmäler“ (s'c) der Han-Zeit usw. in Köln. Außer dem prachtvollen Löwen (siehe meine Besprechung vom Kammels „Die Kunst Ostasiens“ im nächsten Heft), den ich als ergreifendes Kunstwerk betrachten möchte, gibt es in den öffentlichen und privaten Sammlungen Amerikas und Europas hie und da Stücke, die von der Durchschnittsqualität chinesischer Steinplastik eine, mit Köln verglichen, wirklich hohe Meinung vermitteln. Philadelphia (University Mus.), New York (Met. Mus.), Boston (M. of F. A.), Paris (Louvre), Holland (Sammlung des Baron von der Heydt, Haag und Ottema, Leenwarden) können einige Werke aufweisen, die glauben machen, daß einst auch die chinesische Steinplastik in ihren besten Arbeiten Treffliches und von Fall zu Fall Großes geleistet hat.

Müssen wir diese Veröffentlichung des Kölner Museums als die erste Nummer einer Reihe Fachkataloge betrachten? Falls ich das Vorwort richtig interpretiere, lautet die Antwort bejahend. Beurteilt man aber diese Publikation Salmonys (der uns in Arbeiten anderer Tendenz manchmal recht Gutes gebracht hat) als Fachkatalog, so ist daran hie und da doch wohl einiges auszusetzen. So vermißt man

die, stets wichtige, Angabe der Steinorte. In einigen Fällen ist Reproduktion der Inschriften oder Datierungen wohl unerlässlich. Besonders im Falle der auf S. 30 abgebildeten Arbeit.

Sehr überzeugend dafür, daß eine buddhistische Bildnerei schon während der Han-Zeit in China existiert hat, ist diese Arbeit wohl kaum. Außerdem wäre noch von einem trefflichen Sinolog-Paläographen festzustellen, ob die Datierung 167 n. Chr. wohl „de l'époque“ ist. Ohne Reproduktion einer solchen Datierung läßt sich eben nichts anfangen. Auch wäre zum sovielen Male zu bemerken, daß es in China üblich gewesen, immer wieder auf alte Stile zurückzugreifen. Bei dieser Provinzarbeit mag es dem einen han-artig zumute sein; dem anderen vermag das Stück aber wohl, mit gleichem Rechte, neblige Nord-Wei-Gefühle einzusüßen.

Die Transkription des Chinesischen, Japanischen und des Sanskrit bedarf des weiteren wohl einer Revision. Tang, Horinji und Mudra steht man wohl lieber (J. B.:) T'ang, Hōryūji, Mudra geschrieben.

Recht interessieren tun nur die „zwei Reliefs mit vollplastischer Bedachung“ (S. 46 und 47). In seiner Mitteilung „Asiatische Kunst in Paris“ (D. Z., IX, 3/4, S. 301) bemerkte Salmony: „Die Reihe der Tang-Reliefs mit zentralasiatischem Gegenstand wird durch ein schönes Beispiel ergänzt, das sich als fünftes den zu Köln und Philadelphia befindlichen Paaren anschließt.“

Das amerikanische Paar ist in Boston, nicht in Philadelphia. Die beiden Bostoner Reliefs stehen weit zurück hinter dem sehr schönen Pariser Relief. Die Kölner Steine machen einen besseren Eindruck; sie lassen sich aber in künstlerischer Hinsicht kaum mit dem Pariser Denkmal (hier wäre das Wort besser am Platze) vergleichen.

Weniger Zuversicht bezüglich der Periode, in der die Skulptur entstanden sein soll, verspürt man vor einem Werk wie dem auf den Seiten 37—41 abgebildeten Stück des Kölner Museums. Das auf S. 41 abgebildete Detail ist wirklich haarsträubend.

Wäre es nicht besser gewesen, wenn man sich in diesem Kölner Fall auf die Veröffentlichung nur eines kleinen Bruchteiles des chinesischen Steinplastikbestandes beschränkt hätte? Für den Nichteingeweihten ist diese, buchnachweise gut ausgeführte, Publikation nicht ganz ohne Gefahr. Es wäre gut

denkbar, daß er, nach Durchblätterung dieses Sachkataloges, ausriefe: „Woju so viel Lärm um ostasiatische Kunst!“ H. F. E. Witter (Haag).

The Thousand Buddhas. Ancient Buddhist Paintings from the Cave-Temples of Tun-huang on the Western Frontier of China, recovered and described by Aurel Stein, with an introductory essay by Laurence Binyon. London, Bernard Quaritch 1921. 33 Tafeln größtes Folio, 15 Tafeln Quart. XII, 65 S. Text. Preis 7 £ 7 s

Die monumentale Veröffentlichung der indischen Regierung und des British Museum will einem „wider circle of students of Far-Eastern art“, eine Auswahl aus der reichen Sammlung buddhistischer Gemälde, die Marc Aurel, heute Sir Aurel Stein 1907 aus einer vermauerten Nische der Grotte der 1000 Buddha 千佛洞 bei Tun-huang (Kansu) mit dem wohlverdienten Glücke des großen Forschungsreisenden ans Licht gebracht und wahrscheinlich gerettet hat, in würdiger Nachbildung zugänglich machen. Sie bildet also eine Ergänzung und Erweiterung der entsprechenden Abschnitte in Steins großem Berichte über seine zentralasiatische Unternehmung (Serindia, Oxford 1921), dessen Format den feinen Einzelheiten der zum Teil sehr großen Gemälde nicht gerecht werden konnte. Ein erheblicher Beitrag der indischen Regierung hat erlaubt, dieser Sonderveröffentlichung eine Form zu geben, die der außerordentlichen Bedeutung der Sammlung würdig ist. Den Hauptanteil am Texte hatte M. Petrucci übernommen, zweifellos der rechte Mann für diese schwierige Arbeit. Es ist nicht genug zu beklagen, daß der Krieg und der vorzeitige Tod des ausgezeichneten Forschers die Vollendung des Werkes verhindert haben. Nur Arbeiten über die Weithinschriften und die Mandala der Sammlung, die aus hinterlassenem Material zusammengestellt werden konnten (Serindia 1392 ff.) und ein Vortrag über die „peintures bouddhiques de Touen-houang“ (Annales du Musée Guimet 1916, 115 ff.) geben bisher Proben von Petrucci's erfolgreichen Bemühungen um das Verständnis der Bilder. Der dem Werke beigegebene Text gibt sehr genaue Bildbeschreibungen, bescheidet sich aber nicht selten mit vorläufigen Ergebnissen und verweist häufiger, als dem Leser lieb ist, auf die ausführlichen Kapitel der Serindia.

Noch ein anderer um die Funde von Tunshuang hochverdienter Mann hat die Vollendung der von ihm mit ermöglichten großen Veröffentlichungen leider nicht erlebt — E. W. Littlejohn, der treffliche technische Assistent des Print Department, der 1917 vor Ipern fiel. Er hat die beschmutzten, verknitterten, oft in Hunderte von Bruchstücken zerfallenen Bilder geradezu zu neuem Leben erweckt: Serindia wie die Tausend Buddhas setzen seinem Andenken das schönste Denkmal.

In dem introductory essay hat E. Vinson sehr gut ausgeführt, was „gives to the collection found at Tun-huang an artistic importance quite beyond that of any of the groups of works of art discovered by various expeditions in Turkestan“, die er an anderer Stelle mit Recht „as art“ „of a local and provincial type“ nennt. In Tunshuang sind wir eben auf chinesischem Boden und der Stelle näher, wo das Herz der großen buddhistischen Kunst Chinas, also der großen buddhistischen Kunst schlägt. Als das früheste datierte Bild von Tunshuang geschaffen wurde (864), war die buddhistische Malerei Chinas freilich an ein halbes Jahrtausend alt und hatte schon lange die lebendigen Kräfte, die sie auf dem nordwestlichen und dem näheren südlichen Wege von Indien erhalten, nach allen Seiten vielfach verstärkt zurückströmen lassen. Nur unter besonders günstigen Bedingungen konnte sie allerdings noch an der Peripherie ihres Bereichs so starke Wirkungen hervorbringen wie etwa in Japan. Auch in Tunshuang dürfen wir nur einen schwachen Ausklang der „central tradition of Chinese Buddhist painting“ erwarten, an die Vinson die Hauptwerke der Steinischen Sammlung anschließt. Von da zu Meistern „of individual temperament“, und gar zu den seltenen japanischen Denkmälern der Tangzeit, mit denen Vinson einen Vergleich wagt, ist ein weiter Schritt. Am ehesten lassen sich ihnen noch Fragmente, wie der Dhrtarastra Taf. XXVIII und die dämonische Gestalt Taf. XLVIII, an die Seite stellen. Hier ist mehr ㄆ als in den von Vinson vor allen geschätzten, übrigens vortrefflichen Mandala, bei denen die Schönheit der Komposition und der Reichtum der Erfindung, also Verdienste Größterer, den einzelnen Künstler sehr leicht in ein etwas zu günstiges Licht rücken. Bei der völligen Vernichtung der chinesischen Malerei der Tangzeit kann trotzdem die Bedeutung dieser Gruppe in der

Tat „hardly be overestimated“. Geradezu eine Offenbarung aber bedeuten die sozusagen weltlichen, jedenfalls ganz weltlich behandelten erzählenden Bilder mit Jataka, Szenen aus dem Leben des Buddha u. ä., die manchmal größere Bilder einfassen, besonders häufig aber auf den schmalen Bändern der Banner übereinander gereiht werden. An ihnen ist außer dem Gegenstande alles chinesisch. Die etwas älteren, aber sehr kümmerlichen Jngwalpō japanischer Sammlungen kommen neben diesen von erstaunlichem inneren Leben erfüllten Werken der chinesischen Tosaschule, die wir bisher eigentlich nur aus der Literatur erschließen konnten, gar nicht in Betracht. Von einer Künstlerhand verraten allerdings auch diese Bilder nichts.

Die kunstgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Bildern von Tunshuang hat kaum begonnen, und auch der Text begnügt sich weise mit sehr allgemeinen Andeutungen. Vielleicht hätte er gelegentlich noch vorsichtiger sein können. Datierungsversuche nach den Trachten der gr. T. sehr merkwürdigen Stifterbildnisse scheinen mir vorläufig reichlich lähn. Von der Trachtengeschichte der Tang wissen wir verzweifelt wenig, und schon die Tatsache, daß noch im 19. Jahrhundert der japanische Kaiserhof bei manchen Gelegenheiten in orthodoxes Tang-Kostüm schlüpfte, sollte nachdenklich stimmen. Der Versuch, „primitive“ Arbeiten früher zu datieren als die Hauptmasse der Tunshuang-Funde, die nach den datierten Stücken¹⁾ zwischen die Mitte des 9. und das Ende des 10. Jahrhunderts fallen, scheitert nicht nur daran, daß anscheinend „primitive“ Werke verhältnismäßig späte Daten tragen. 864 ist das früheste Datum, das sich findet — war die chinesische Malerei von 764, 664, 564 etwa „primitive“? In diesen Bildern des 9./10. Jahrhunderts so etwas wie eine Etappe auf dem Wege der Überlieferung zu sehen, „which passed on from India to China through Turkestan“, ist daher unmöglich. Die neuere französische Kunst ist ohne die ältere italienische undenkbar, aber niemand wird in den Bildern

¹⁾ Datum und Entstehungszeit der Bilder brauchen übrigens nicht notwendig zusammenzufallen. Die Weihgaben wurden, wie die zahlreichen leeren Inschriftkartuschen beweisen, zum Rugen der Frommen vorrätig gehalten und erst bei der Weihung beschreiben.

Marceller Künstler des 19. Jahrhunderts „intermediate links“ zwischen italienischer und französischer Malerei entdecken wollen, mögen diese Pastiche der Pariser Akademie auch gelegentlich einmal Anleihen in dem benachbarten Italien machen.

Die Bilder von Tunschuang zeichnen sich nicht eben durch Reichtum der Motive aus: mit einigen Paradiesesbildern, den Lokapala und den großen Bodhisattva, vor allem dem in den mannigfaltigen Formen dargestellten Avalokitesvara, sind sie ziemlich erschöpft. Trotzdem bedeuten sie eine sehr wesentliche Bereicherung auch für die buddhistische Ikonographie, namentlich wenn Petrucci's, nach den Abbildungen nicht nachzupräsende, Deutungen das Rechte treffen. Drei Mandala des Bhaisajyaguru, zum Teil mit Szenen aus seiner Präexistenz, werden sich so leicht nicht wiederfinden, noch mehr müssen Manjusri und Samantabhadra als seine Bodhisattva (Taf. I—III) und das Paar Akasagarbha-Ratigarbha als Begleiter des Satva (Taf. VII) auffallen. Auch die zweifellose Mandala des Matreya (Taf. IX) mit den sehr merkwürdigen Leugendenfiguren und die Bilder der berühmten indischen Buddhasfiguren (Taf. XIV) verdienen schon des Motives wegen Erwähnung. Der „Hermit“ (Tafel XXXIII) ist anscheinend in seiner Bedeutung nicht erkannt worden. Ist es nicht der große Pilger Hsi'anhsang?

Die Wiedergabe von farbigen Bildern dieser Art bietet heute noch unüberwindliche Schwierigkeiten. Was indessen mit der Technik des Dreifarbenbrucks zu leisten ist, hat die Firma Henry Stone & Son in Sandbury geleistet und damit einen schönen Beweis für die Fortschritte der Reproduktionskunst in England geliefert. Der farbige Gesamteindruck ist anscheinend gut getroffen; daß bei den besonders fein detaillierten Bildern Einzelheiten der Form verloren gehen, muß in den Kauf genommen werden. Die schwarzen Abbildungen zeichnen sich durch hervorragende Schärfe aus. Gegen das Kleenformat der großen Tafeln könnten Einwendungen gemacht werden; wie es zu vermeiden war, weiß ich nicht.

Sir Aurel Stein, die indische Regierung und das British Museum haben mit dieser großartigen Veröffentlichung, an der auch L. Binon ehrenvollen Anteil hat, wahrhaft Vorbildliches geschaffen und sich den Dank aller gesichert, die an der Kunst Ostasiens ernstlichen Anteil nehmen. Nicht ohne Trauer

indessen legt man das prächtige Werk aus der Hand: was hier noch als Einheit erscheint, wird keine Einheit bleiben, ist es vielleicht nicht mehr. Die Gründe, die zur Teilung der Stein'schen Funde zwischen London und Delhi geführt haben, entziehen sich meiner Beurteilung. Sie werden zwingend gewesen sein. Daß aber die Zerstückerung dieser Sammlung, der Schöpfung eines Einzelnen, einen schweren Verlust bedeutet, nicht nur für das British Museum, ohne dessen Stab sie ein Chaos geblieben wäre, sondern für die Welt, wird niemand bezweifeln können. Glücklich, wer wenigstens in der unvergeßlichen Ausstellung des Jahres 1914 die Hauptteile der Sammlung noch als Ganzes überschauen konnte! Rammel.

A. von Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien, Erster Teil: Die Plastik. Ergebnisse der Kgl. Preussischen Turfan-Expeditionen. Verlag Dietrich Reimer (Ernst Wohsen), Berlin 1922.

Die ausschließlich auf Gandhara eingeschworene (wohl nur noch kleine!) Gemeinde von Philologen und Archäologen asiatischer Richtung, von der Unhaltbarkeit mancher ihrer europazentrischen Anschauungen überzeugen zu wollen, hat man, weil es sich hier um eine absolut hoffnungslose Angelegenheit handelt, schon längst aufgegeben. In absehbarer Zeit wird es wohl immer noch Orientalisten geben, die es sich nicht werden versagen können, Asien durch eine beschlagene hellenistische Brille zu sehen.

Übrigens wissen wir doch: jeder, der ein asiatisches Gebiet philologischer, archäologischer, historischer oder religionswissenschaftlicher Sattung sein eigen nennt, ist fest davon überzeugt, daß er auch die gesamte Kunst Asiens kennt und versteht. Nachstens wird der Germanist außerloren, um uns Grünwald und die übrige Kunst des Westens näherzubringen.

Daß die Steinmengen von Gandhara (wieviele Tausende hat es davon wohl gegeben?) das bloße Schema zu mancher Schöpfung der frühen indischen buddhistischen Kunst hergegeben haben, steht gar nicht in Frage. Die Anhänger der Anti-Gandhara-Partei sollten dieses stets unumwunden zugeben. Mit einem dergleichen Eingeständnis gibt man sich gar keine Blöße, denn das Wesentliche, im Falle

sogar einer Relation zwischen zwei Kunst-Provinzen (im Falle der Relation Sandhara—Indien kommt nur eine Kunst-Provinz in Betracht) ist: in welchem Grade ist die künstlerische Sprache, ist der stärkste künstlerische Akzent der beeinflussten Kunst abhängig von Sprache und Akzent der beeinflussenden Kunst?

Daß künstlerische Sprache und stärkster künstlerischer Akzent der indischen und ostasiatischen buddhistischen Kunst dem nur handwerklichen Sandhara etwas verdanken, ist schon aus rein logischen Gründen ausgeschlossen. Die Vorstellung, daß Künstler ihre höchste Inspiration von der Seite handwerklicher Industrie erhalten hätten, wäre in der westlichen Kunstgeschichte eine Anormie. Bezüglich Asiens ist dem Europäer aber alles gestattet, wie es der Fall Sandhara—Indien—Ostasien lehrt.

Vorliegende Publikation richtet sich, wie uns der Verf. in seinem Vorwort berichtet, „zunächst an das große Publikum der gebildeten Welt, dem es zeigen soll, wie weit die antike Kunst in Asien vorgeedrungen ist und was sie für Asien bedeutet, ein Gegenstand, der auch jeden Künstler anziehen muß“.

Ob, bezüglich der Frage Antike—Asien, das in dieser Veröffentlichung Gebotene jeden Künstler (anscheinend nicht zum „großen Publikum der gebildeten Welt“ gehörend) anziehen wird, ist fraglich

Die Ansichten des gelehrten Verfassers über asiatische Kunst werden aus den nachfolgenden Zitaten recht klar. Auf S. 7 liest man:

„Jedenfalls finden wir im ersten nachchristlichen Jahrhundert in Sandhara eine eigentümliche religiöse Kunst festen Stiles, die den Formenschatz der antiken Welt übernommen, ihn buddhistisch umgedeutet und mit indischem Geiste (? H. W.) erfüllt hatte. Ganz analog den Vorgängen in Westeuropa, wo um dieselbe Zeit unter Umdeutung der antiken Formen die christliche Antike entstand, um später eine Grundlage für die Kunst der westlichen Völker zu werden, entstand hier aus denselben Elementen die buddhistische Antike, die die Grundlage werden sollte für die religiöse Kunst aller buddhistischen Völker Asiens, einschließlich Chinas und Japans.“

„Erst die Sandharaschule schuf, nach dem Vorbilde des Apollon oder Dionysos, den Typus des Buddha, der in allen buddhistischen Ländern Asiens nachgebildet wurde — eine Schöpfung, zu

deren Gestaltung es den frühen indischen und chinesischen Künstlern sowohl an fruchtbarem künstlerischen Geist wie an technischem Können gemangelt zu haben scheint. (Die Sperrung rührt von mir her, H. W.)

Im Abschnitt „Die Entstehung der Sammlungen“ (S. 14) bringt Herr von Le Coq noch manche interessante Bemerkung betreffs der Politik des Berliner Museums für Völkertunde.

„Seit einem Menschenalter verfolgen die Leiter der asiatischen Abteilungen des Berliner Museums für Völkertunde den Plan, der Öffentlichkeit die wichtigsten geistigen Erzeugnisse der großen sids- und ostasiatischen Hochkulturen, nämlich die Religionen, in schönen und die inneren Zusammenhänge anzeigenden Bildern, Skulpturen und Schriften vorzuführen. So ist jetzt ein Religionen-Museum im Entstehen (diese und folgende Sperrungen rühren von mir her, H. W.), wie es etwa Frankreich schon in dem Pariser Musée Guimet besitzt.“

„A. Grünwedel . . . hat früh erkannt, daß die . . . „Sandhara-Kunst“ . . . im innigsten Zusammenhang steht einerseits mit der Kunst der hellenistischen Spätantike, andererseits mit der religiösen Kunst Indiens (sei sie nun buddhistisch, brahmanisch oder jainistisch) und mit deren Ausläufern nach Tibet, Ceylon, Java (? H. W.), Hinterindien, sowie nach Ostasien, wo besonders die japanische Kunst an Sandhara-Typen reich ist.“

„Planmäßig wurde mit größter Beharrlichkeit und Sachkunde eine Sammlung aller Produkte der religiösen Kunst Indiens und seiner Dependenz angelegt, während Prof. F. W. K. Müller seinerseits die buddhistische Skulptur Japans und Chinas durch Adolf Fischer in ihren besten Typen (sic) sammeln ließ.“

„Hier wurde bahnbrechende, schöpferische Arbeit geleistet, und während die Kunstforscher noch die bedeutendsten Leistungen der Ostasiaten in den schönen Arbeiten besonders des japanischen Kunstgewerbes erblickten, entstand im Museum für Völkertunde eine unergleichliche Sammlung monumentaler religiöser Kunstwerke.“

Das Resultat dieser „planmäßig, unter Leistung bahnbrechender, schöpferischer Arbeit, mit größter Beharrlichkeit und Sachkunde angelegten undergleichen Sammlung monumentaler religiöser

Kunstwerke“ muß gewiß überwältigend sein, und ich freue mich schon über alle Maßen darauf, nächstens davon Kenntnis nehmen zu können.

Indessen muß ich leider gestehen, daß ich die in dieser großzügig angelegten Publikation reproduzierten Skulpturen aus Gandhara und Turfan nicht geradezu monumental finden kann; was in diesem Bande zusammengebracht ist, macht, mit einigen Ausnahmen, m. E. keinen Anspruch darauf, ein Unterteil einer „unvergleichlichen Sammlung monumentaler religiöser Kunstwerke“ zu sein.

Zu den Ausnahmen im Gandhara-Abbildungsteil wären vielleicht die Tafeln 3 (Avalokitesvara) und 12 (vor allem c, dann a, nicht b) zu rechnen. Ist die Lösung des Rätsels diese, daß in jenen Werken doch ein Fünkchen indischer Sensibilität steckt, daß diese Werke nicht ganz das sind, was wir unter Gandhara verstehen?

Bei den Abbildungen von der Plastik aus Turfan fällt stark auf, wie weit diese Plastik hinter der Malerei desselben Gebietes zurücksteht. Für den, der im großen und ganzen zentralasiatische Kunst mehr unter ostasiatischem wie hellenistischem Gesichtswinkel zu betrachten gewöhnt ist, ist dieses keineswegs so erstaunlich, denn die malerische Begabung der Ostasiaten ist ihren plastischen Fähigkeiten weit überlegen. So sind die Bodhisattva-Köpfe a und c der Tafel 20 plastisch ziemlich unbeholfen, aber in einigen Details der Bemalung (Schnurrbärte, Augen-Markierung, Lippen und Brauen) recht ansprechend, recht ostasiatisch empfunden.

Es ist höchst interessant, vielleicht auch wohl belehrend, einen Vergleich anzustellen zwischen dem für Gandhara recht guten Buddha-Kopf aus Stud der Tafel 6 und dem Turfan-Buddha-Kopf der Abb. a, Tafel 23. Der Verf. meint (S. 22): „Dieser Kopf mit seinem eigentümlich stilisierten Haar ist eine Entwicklung eines bekannten Gandhara-Typs (vgl. Foucher, L'Art II, S. 347).“ Ich möchte aber diesen Turfan-Kopf, künstlerisch, eher für China in Anspruch nehmen. Gewiß wird das rohe Schema wohl wieder von Gandhara herrühren, aber den feineren Rhythmus, die plastischen Feinheiten dieses Kopfes empfinde ich als ostasiatisch. Mit dem erstarrten Hellenismus des Kopfes der Tafel 6 hat dieser Turfan-Kopf, für ein einigermaßen künstlerisch geübtes Auge, gar nichts gemein.

Die Nebeneinanderstellung der gerade betrachte-

ten Gandhara- und Turfan-Köpfe gibt in anschaulicher Weise den Konflikt zwischen Gandhara- und Anti-Gandhara-Partei (eine Parteiteilung bezüglich des Standpunktes gegenüber asiatischer Kunst) „in a nutshell“. Die Moral ist, daß, wer sich mit Kunst (sogar mit asiatischer Kunst) beschäftigt, nicht umhin kann, sein Auge auch künstlerisch zu üben.

Diese Publikation des verdienstvollen Forschers auf zentralasiatischem archäologischen und philologischen Gebiete ist gewiß ein Triumph der deutschen Reproduktionstechnik. Meines Wissens begegnen wir in dieser Veröffentlichung zum ersten Male Farbenlichtdruck-Reproduktionen von plastischen Gegenständen. Sie machen einen ganz vorzüglichen Eindruck. Für die Zukunft verspreche ich mir recht viel von derartigen höchst lobenswerten Reproduktionen.

Man kann aber bezüglich dieser prachtvollen Veröffentlichung doch nicht umhin, zu bemerken, daß diese in wissenschaftlicher und reproduktionstechnischer Beziehung vorzügliche Leistung einer künstlerisch besseren Sache würdig gewesen wäre.

H. F. E. Biffer (Haag).

H. Parmentier, Les sculptures Chames au Musée de Tourane. van Oest, Paris et Bruxelles 1922. 4°, 28 S., 30 Tafeln. Ars Asiatica IV.

Unter den Freunden der neu entdeckten Schätze indischer Kunst gibt es eine Gruppe, deren Enthusiasmus keine Grenzen und Maße kennt. Jedes Werk des gesamten indischen Kulturkreises wird in gleicher Weise kritiklos gepriesen. Und einbeschlossen wird gleich auch alles, was gar irgendeine Negers- oder Indianerhand hervorgebracht hat. So wenig die Kunstforschung wahrer Begeisterung entgegenrufen kann und so wahr es ist, daß überall in der Welt Ästhetisch-wertvolles hervorgebracht wurde, hier muß zur Besonnenheit gemahnt werden. Es besteht die Gefahr der Verwischung aller künstlerischen Werte.

Auch auf dem Gebiete des indischen Kulturkreises gibt es Unterschiedliches. Am schlimmsten wird Siam gegenüber fehl gegangen. Es ist übertrieben, jeden siamesischen Kopf, der sich nach Europa verirrt hat, zu veröffentlichen, es verlohnt sich kaum, den Bauten des modernen Bangkok ganze Bände

zu widmen. Wenn auch Java zweifellos den Höhepunkt der indischen Kolonialkunst bedeutet, so wird sogar hier nicht selten des Guten zu viel getan. Es kann nicht oft genug betont werden, daß die großen Schöpfungen des indischen Festlandes alles andere weit überragen. Es wäre ein seltsamer und ungewöhnlicher Vorgang, wenn eine Kolonialkunst, so viel Neues und Eigenartiges ihr auch gelungen sein mag, an Kraft und Tiefe der Gestaltungskraft das Mutterland erreichte oder überträte.

Diese Einwände sind bis zu einem gewissen Grade auch dem neuen Bande der „Ars Asiatica“ gegenüber am Platze. Ihr Herausgeber Coloubeu stellt in der Vorrede die Bildwerke von Champa im Museum von Tourane den Gelskulpturen von Elephanta und Nivalipuram, denen der unvergeßliche dritte Band seiner Reihe gewidmet war, an die Seite, und Salmons macht in einer Anzeige im *Elciron* (XV, 6) dem Referenten den Vorwurf, in seiner „Indischen Plastik“ diese Kunst nicht berücksichtigt zu haben. Mir scheint auch nach dieser Veröffentlichung nicht der Nachweis gebracht worden zu sein, daß der Kunst von Champa eine erhebliche Rolle im Rahmen Groß-Indiens zugewiesen, geschweige denn, daß sie mit zu den Gipfeln der indischen Kunst gerechnet werden müßte. Dennoch ist die Veröffentlichung zu begrüßen. Ein noch ziemlich unbekanntes Gebiet wird zugänglicher gemacht. Eine weiße Stelle auf der Karte der Weltkunst wird ausgefüllt. Dazu gibt es Gelegenheit, eine Reihe wichtiger archäologischer und kunstgeschichtlicher Fragen zu berühren und aufzuheben. Das geschieht in dem kenntnisreichen Text aus der erprobten Feder von Parmentier. Die Kunstgeschichte von Champa ist vom 7. bis 15. Jahrhundert zu verfolgen. Vier Stile werden unterschieden: „l'art primitif“, l'art cubique, l'art classique, schließlich seit dem 12. Jahrhundert l'art dérivé. Von besonderem Interesse ist die Verbindung der Kunst von Champa mit der von Java, die durch Vermittlung des Reiches Eriwijaya auf Sumatra geschah. Diese wichtigen Dinge, die eben erst die Forschungen von Coedes (B E F E D. XVIII u. XIX) ans Licht brachten, werden von Parmentier allerdings nur gestreift. Die Lichtdrücke sind, wie immer in dieser Serie, über alles Lob erhaben. Die Aufnahmen des Innenraumes des Museums zeigen, daß man in diesen weltfernen Gegenden — Tourane ist ein Städtchen an der

Rüste von Annam — indische Kunst jedenfalls würdiger aufzustellen sucht und versteht als bei uns. William Cohn.

Zur neubuddhistischen Literatur.

Es ist erstaunlich, wie in den letzten Jahren das Interesse für den Buddhismus in Deutschland wieder lebendig geworden ist. Wenn auch dieses Interesse viel mehr ein religiöses als ein religiöses, wissenschaftliches ist, so kommt es doch zum Teil auch der wissenschaftlichen Erforschung des Buddhismus zugute. So können wir uns nur darüber freuen, daß von Oldenbergs klassischem Werk über „Buddha“ im vorigen Jahre schon die 7. Auflage erschienen ist. Der allzu früh dahingegangene Forscher konnte diese Auflage noch selbst durchsehen. Ganz besonders reichlich ist aber die neubuddhistische Literatur auf dem deutschen Büchermarkt vertreten. Paul Dahlke und Georg Grimm empfehlen in mehreren dicken Bächern, die in den letzten Jahren erschienen sind, den Buddhismus als Weltanschauung für unsere Zeit, wobei freilich jeder von beiden etwas anderes unter Buddhismus versteht. Dahlke gibt auch seit 1918 eine von ihm selbst geschriebene „Neubuddhistische Zeitschrift“ heraus (Neubuddhistischer Verlag, Zehlendorf-West bei Berlin), in der ein „angewandter Buddhismus“ gelehrt werden soll. In den letzten Hefen dieser Zeitschrift lesen wir auch von einer Sammlung für ein „Buddhistisches Haus“, die bis Ende 1920 schon mehr als 27 000 Mark ergeben hat. Ein Grundstück für dieses Haus ist bereits erworben. Eine zweite Zeitschrift „Buddhistischer Weltspiegel, Monatschrift für Buddhismus und religiöse Kultur auf buddhistischer Grundlage“, herausgegeben von R. Seidenstäcker und G. Grimm, erscheint seit Juli 1919 im Verlag Max Altmann in Leipzig. Während Grimm in den Buddhismus die Lehre Schopenhauers hineinliest, will Dahlke im Buddhismus eine mit der modernen Wissenschaft völlig in Einklang stehende „Wirklichkeitslehre“ nachweisen. Während Dahlke von Grimm sagt, daß er „die Lehre nicht nur falsch versteht, sondern mit Entschlossenheit und einer Art zwingender Logik auf den Kopf stellt“¹⁾, steht Seidenstäcker in Dahlke einen „Totengräber des Buddhagedankens“, wirft ihm mit wenig buddhistischer Sanftmut „ganz regel-

¹⁾ Neubuddhistische Zeitschrift, Winterheft 1918.

rechte Fälschung und dreiste Entstellung“ vor und bemüht sich, Dahles „Neu-Buddhismus“ als einen „phänomenalen Bluff“ hinzustellen¹⁾.

Von jeder derartig unbuddhistischen Polemik hält sich Paul Carus in dem schönen und lebenswürdigen Buch „Das Evangelium des Buddha“²⁾ vollständig fern. Es steht auf dem Boden keiner der vielen altbuddhistischen Setten oder neobuddhistischen Interpretationen der Buddhalehre, sondern „nimmt einen idealen Standpunkt ein, auf welchem als auf einem gemeinschaftlichen Boden, alle wahren Buddhisten zu stehen vermögen“ (S. VII). Erbauliche Stücke aus den verschiedenartigsten Quellen — aus älteren und jüngeren Texten des Pālikanon, manchmal stark abgeklärt, aus den verschiedenen Buddhahographien, aus chinesischen Texten und aus den europäischen Werken über den Buddhismus — sind hier zu einem Mosaik vereinigt, das vom wissenschaftlichen Standpunkt zwar keineswegs einwandfrei, aber doch geeignet ist, in religiösem Sinne auf das Gemüt zu wirken und eine buddhistische Stimmung zu erzeugen. Die Mehrzahl der Texte ist wohl dem Pālikanon entnommen, aber auch einzelne Mahāyānatekte und Legenden mit mahāyānistischen Ideen haben in das „Evangelium“ Eingang gefunden. In der am Schluß angefügten kurzen Darlegung der Hauptlehren des Buddhismus (S. 325 ff.) findet sich auch ein Hinweis auf Amitābha, wodurch die Behauptung gerechtfertigt werden soll, daß die Buddhisten anerkennen, „daß die christliche Gottesidee eine wichtige Wahrheit enthält, welche freilich im Buddhismus einen vollkommeneren Ausdruck findet“. Natürlich ist im alten Buddhismus von einer solchen Gottesidee keine Rede. Richtig ist nur, daß in der späteren Entwicklung des Buddhismus sich Analogien zu dem christlichen Gottesglauben, noch mehr aber zum Monotheismus der Vaisnavas und Saivas finden.

Carus macht aber kein Hehl daraus, daß es ihm nicht darum zu tun war, einen wissenschaftlichen Beitrag zum Verständnis des Buddhismus zu

liefern, sondern vielmehr „die Leser zu veranlassen über die religiösen Probleme unserer Zeit nachzudenken“. „Das Evangelium des Buddha“ zeichnet das Bild eines religiösen Führers der fernen Vergangenheit mit der Absicht, daß es auf die lebende Gegenwart einwirke und ein Faktor werde in der Entwicklung der Zukunft“. Um diese „Weltreligion universeller Wahrheit“, die höher stehe als Hinayāna, Mahāyāna und Christentum, ist es dem Verf. zu tun, nicht um die Erforschung des wahren und echten Buddhismus. An einigen wenigen Stellen hat er eigene erklärende Zusätze (Explanatory Additions) dem Mosaik der übersetzten Texte eingefügt. Im allgemeinen enthalten diese Zusätze nur Erläuterungen zu den Lehren des Buddhismus, manchmal etwas zu stark modernisiert, aber immerhin keine ernststen Abweichungen von der Lehre des Buddha. Nur eine geradezu unverzeihliche Entgleisung hat sich der Verf. in Nr. 51 (S. 162 f.) zu Schulden kommen lassen. Er hat in das Gespräch zwischen dem Feldherrn Sīha und Śākyamuni aus dem Mahāvagga des Vinayapīṭaka höchst willkürlich einen Dialog über den Krieg eingefügt, den man geradezu als Fälschung bezeichnen müßte, wenn er nicht ausdrücklich als „erklärender Zusatz“ bezeichnet wäre. Dem Buddha werden hier die Worte in den Mund gelegt: „Alle Kriegsführung, bei welcher der Mensch bestrebt ist, seinen Bruder zu töten, ist zu verwerfen; aber nicht tadelnswert sind diejenigen, welche in den Krieg ziehen für eine gerechte Sache, nach dem sie alle Mittel aufgeboten haben, den Frieden zu erhalten.“ Zu einem so faulen Kompromiß, wie wir es ja aus dem Munde christlicher Herrscher und ihrer geistlichen Berater und Helfer zu hören gewohnt sind, hat sich der Buddha nie und nimmer hergegeben! Die Berufung auf Milindapañha IV, 35, wo von der Bestrafung des Verbrechens, nicht vom Krieg die Rede ist, rechtfertigt diesen Einschub nicht, um so weniger, da die von Carus angezogene Stelle dem unechten Teile des Milindapañha angehört, wo sich eine theologische Klopffechterelei breit macht, die mit dem echten Buddhawort wenig gemein hat.

Es mag auch sonst eines oder das andere an dem Buch vom wissenschaftlichen Standpunkt ansehbar sein, aber es ist kaum am Platze, das Messer der Kritik an dieses feine Buch anzulegen, das nur der Religion und nicht der Religionswissenschaft dienen

¹⁾ Buddhistischer Weltspiegel II, 276 ff. — ²⁾ Das Evangelium des Buddha nach alten Quellen erzählt von Paul Carus. Illustriert von D. Kopecky. Autorisierte zweite deutsche Auflage von Karl Seidenstücker. Chicago und London. The Open Court. Publishing Company 1919, XXII, 335 S. 4°.

will. Als religiöses Erbauungsbuch ist es keines der schlechtesten. Das beweist auch der große Erfolg, der ihm zuteil geworden ist. Die vorliegende, mit schönen, stimmungsvollen Bildern von Olga Kopecky reich geschmückte zweite deutsche Ausgabe ist nach der dreizehnten englischen Auflage hergestellt. Außerdem ist das „Evangelium des Buddha“ ins Japanische, Chinesische, Französische, Spanische, Holländische und Urdu übersetzt worden. In Ceylon und Japan ist es in buddhistischen Schulen und Tempeln als Lesebuch eingeführt. Paul Carus, der am 2. Februar 1919 verschieden ist, hat sich durch dieses Buch ein schönes Denkmal gesetzt.

Unter den deutschen Buddhisten hat sich der Shikshu Nyanatiloka¹⁾ schon mehrfach als Übersetzer verdient gemacht. Jetzt verdanken wir ihm auch eine vollständige deutsche Übersetzung der ersten vier Bücher des Milindapanha²⁾. In der Einleitung schließt sich Nyanatiloka ganz den Anschauungen D. Schraders an, die dieser in der Einleitung zu seiner Übersetzung des älteren Teils des Milindapanha ausgesprochen hat. So nimmt auch er an, daß das Werk ursprünglich in Sanskrit abgefaßt war. Sicher ist nur, daß es nicht in Ceylon entstanden sein kann. Aber die kanonischen Paliterepte sind ja auch nicht in Ceylon verfaßt worden. Es wäre also doch wohl möglich, daß die älteste Form des Milindapanha schon in Pali oder einem dem Pali ähnlichen Dialekt in Nordindien abgefaßt war. Denn gerade die auch von Nyanatiloka hervor gehobene vollendete Sprache des Werkes deutet mehr auf eine Originalkomposition als auf eine Übersetzung hin. Auch die chinesische Übersetzung würde dem nicht widersprechen, denn wir wissen durch Takakusu³⁾, daß es auch Übersetzungen aus dem

Pali im Chinesischen gibt. Und der Name Milan im Chinesischen Ra-sien-Shikshu-King¹⁾ entspricht weder dem Sanskrit Menandra noch dem Pali Milinda genau. Ich möchte es daher doch noch mit L. W. Rhys Davids²⁾ unentschieden lassen, ob das Werk ursprünglich in Sanskrit oder einem nordindischen Dialekt abgefaßt war. In bezug auf die Abfassungszeit des Milindapanha in seiner ältesten Gestalt glaube ich noch immer, daß sie ungefähr mit dem Beginn unserer Zeitrechnung zusammenfallen dürfte³⁾. Wenn auch die späteren Teile des Milindapanha an Bedeutung hinter dem echten Teil des Werkes weit zurückstehen, so sind sie doch für unsere Kenntnis des Buddhismus von Wichtigkeit. Es ist daher die vorliegende Übersetzung dankbar zu begrüßen und deren Fortsetzung und Vervollendung nur zu wünschen.

Überhaupt können wir den deutschen Buddhisten von heute nur dankbar sein, wenn sie sich als Pali-Gelehrte und Übersetzer betätigen. So bringt die oben erwähnte Zeitschrift „Buddhistischer Weltspiegel“ eine dankenswerte Übersetzung des Titivuttaka von K. Seitenstücker, dem wir schon die schönen „Süd-buddhistischen Studien“ (Hamburg 1916) und eine Elementargrammatik der Pali-Sprache (Leipzig 1916) verdanken.

Stimmungsvoll und zweifellos buddhistisch gefärbt sind die Gedichte von Hans Much in dem Bändchen „Ich nahm meine Zuflucht Flugsaamen aus einem abendländischen Buddhagarten“¹⁾. Der Dichter ist durch die Erlebnisse des Weltkrieges zum Buddhismus gekommen. In dem im Felde 1917 entstandenen Gedicht „Buddha“ schildert er, wie er unter den furchtbaren Erlebnissen des Krieges, als das Heilige selbst „Dedmantel für das niedere Tun der Welt“ wurde „und kragend sank der Christenbau in Trümmer“, nach langem Suchen bei Buddha und seiner Lehre Zuflucht fand. Aus buddhistischer Stimmung hervorgegangen sind auch die Gedichte „An Buddhas Hand, Lieder der Erweckung im Felde 1917“, die den zweiten Teil der Propagandaschrift „Buddhistische Weisheit“ von Georg

¹⁾ Er schreibt sich auch manchmal Nyanatiloka. Sein bürgerlicher Name ist Anton Gueth. — ²⁾ Die Fragen des Milinda. Ein historischer Roman, enthaltend Zwiegespräche zwischen einem Griechenkönige und einem buddhistischen Mönche über die wichtigsten Punkte der buddhistischen Lehre. Aus dem Pali zum erstenmal vollständig ins Deutsche übersetzt von Nyanatiloka. Leipzig 1919. Verlag von Max Wilmann. I. Band. XVI, 340 S. 8°. — ³⁾ JMS. 1896, 415 ff. — ⁴⁾ F. D. Schrader, Die Fragen des Königs Menandros, S. XXXIII. —

¹⁾ Sacred Books of the East, Bd. 35, S. XI, XLV. — ²⁾ S. meine Geschichte der indischen Literatur II, 140. — ³⁾ Verlag von Max Wilmann, Leipzig 1920.

Grimm und Hans Ruch¹⁾ bilden. Im Vergleich zu den alten Theragāthās, den Liedern der alten buddhistischen Mönche, ist diese europäische Mönchspoese doch recht schwach. Immerhin sind diese Gedichte Zeugnisse wahren religiösen Erlebens. Aber nach der ganzen großen Literatur, die heute schon über das wahre Verhältnis zwischen Buddhismus und Christentum vorliegt, hätte Ruch in dem Vorwort zur zweiten Auflage dieses Buches doch nicht mehr sagen dürfen, daß „nur wenige wissen, wie nahe Jesus Christus durch die Sekte der Essener mit dem Buddha zusammenhing, und daß viele seiner tiefsten Worte nichts anderes sind als Worte des Vollendeten, und daß die christliche Legende mit der buddhistischen in den Hauptsachen übereinstimmt“. Was Grimm in dem ersten Teile dieser „Buddhistischen Weisheit“ unter dem Sondertitel „Das Geheimnis des Ich, Bausteine der Erkenntnis“ zum besten gibt, hat mit wissenschaftlicher Erkenntnis sehr wenig zu tun, so oft uns auch der Verf. weismachen will, daß es sich hier nicht um ein Glauben, sondern um ein Wissen handle. Auch daß es Himmels- und Höllenreiche gibt, ist nach Grimm kein Glauben, sondern ein Wissen, da „kein vernünftiger Grund mehr gefunden werden kann, den übereinstimmenden Aussagen jener durch Tausende von Jahren und Meilen voneinander getrennter, zu jeder bewußten Lage geradezu unfähiger heiliger Männer den Glauben zu versagen“.

¹⁾ Dritte Auflage, Verlag von Max Altmann, Leipzig 1920.

Fernab von den Wegen wissenschaftlicher Forschung liegt auch das Buch von Ernst Hoffmann, „Die Grundgedanken des Buddhismus und ihr Verhältnis zur Gottesidee“¹⁾. Im Vorwort versichert uns der Verf., daß das Christentum „zweifelloser arischer Ursprungs und erst durch den semitischen Einfluß zu dem unglücklichen Zwittergeschöpf der christlichen Kirche geworden“ ist, und er rühmt sich, daß er „nach langem Suchen und Prüfen“ erkannt habe, „daß die Wahrheit der buddhistischen Lehre der einzig sichere Grund sei, dem jedenfalls auch das Christentum in seinem tiefsten Wesen entsprungen ist“. Diese Sätze waren wirklich nicht des langen Suchens und Prüfens wert. Wenn H. die buddhistische Nirvāṇa-Idee mit dem Tolstoischen Gottesbegriff gleichzusetzen und dadurch „zur eigenen Klärung und seelischen Entlastung“ zu gelangen vermag, so kann ihm das niemand übel nehmen. Aber er mache das mit sich selbst ab und glaube nicht, zur Aufhellung religionsgeschichtlicher Tatsachen etwas beigetragen zu haben. Grotesk sind die graphischen Darstellungen, die uns den „Buddhismus als monistische Weltanschauung“ klar machen sollen.

Es gibt so viele gute Bücher, die über den wahren Buddhismus in wissenschaftlich einwandfreier und zugleich allgemein verständlicher Weise Aufschluß geben, daß man nur immer wieder vor der neuen buddhistischen Propagandaliteratur warnen kann.

R. Winternitz (Prag).

¹⁾ Mit graphischen Darstellungen, 1920, Verlag von Max Altmann, Leipzig.

Bücherschau.

Alle Bücher sendungen unmittelbar oder durch Vermittlung des Verlages Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10 an Dr. William Cohn, Berlin-Salensee, Kurfürstendamm 97/98.

Ostasien.

- Bernoulli, Rudolf, Ausgewählte Meisterwerke ostasiatischer Graphik in der Bibliothek für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin. Schulz u. Co., Plauen 1923. Mit 40 Tafeln und 4 Textabb. 8°. 107 S. Text.
- Beyer, Oskar, Die unendliche Landschaft. Über religiöse Naturmalerei und ihre Meister. Furches Verlag, Berlin 1922. 4°. 47 S. 34 Bildwiedergaben. Pr. M. 18.— Hlwb.
- Focillon, Henri, L'art bouddhique. Laurens, Paris 1921. 8°. 162 S. 24 Tafeln. Pr. fr. 12.—
- Franko, D., Die Großmächte in Ostasien von 1894—1914. Ein Beitrag zur Vorgeschichte des Krieges. Westermann, Braunschweig und Hamburg 1923.
- Große, Ernst, Die ostasiatische Plastik. Selbstverl., Zürich 1922. 8°. 39 S. 31 Tafeln. Pr. M. 3.— br.
- Hannover, Emil, Keramisk Haandbog. Andet Binds 1ste Halvdel. Kina — Korea — Japan. Henrik Koppels Forlag, København 1923. 8°. III, 287 S.
- Kern, Maximilian, Das Licht des Ostens. Die Weltanschauungen des mittleren und fernen Asien, Indien, China, Japan und der Einfluß auf das religiöse und sittliche Leben, auf Kunst und Wissenschaft dieser Länder. Union, Stuttgart, Berlin, Leipzig. 8°. 597 S. 408 Abb. u. 4 Kunstbeilagen. Pr. M. 30.—
- McGovern, W. M., A Manual of Buddhist Philosophy. I. Cosmology. Trübner, London 1923. 8°. 205 S. Pr. 10/6.
- Visser, M. W. de, The Arhats in China and Japan. Oesterheld, Berlin 1923. 16 Taf. 215 S.
- Wille, Georg, Kulturbefiehungen zwischen Indien, Orient und Europa. Rabitsch, Leipzig 1923. 271 S. 2. ergänzte Auflage. 216 Textabb. Pr. M. 12.— br.

Indien, Indochina, Malaisien.

- Abb, P. Jos., Indiens Religion der Sanatanas Dharma. Eine Darstellung des Hinduismus. Kurt Schröder, Leipzig, Bonn 1923. I, 234 S. Halle der Religionen 1. Grundzahl 7.
- Alt haus, Paul, Mystische Lyrik aus dem indischen Mittelalter. In Nachdichtungen. D. E. Necht, München 1923. Mit einer Einleitung von Stanislaw Schayer und mit Anmerkungen von Wolfgang Theistuhl. 8°. XXXII, 157 S.
- Ayyer, P. V. Jagadisa, South Indian Shrines. Madras Times Printing and Publishing Co., Madras 1920. 263 S. 117 Abb. Preis Rupees 5.
- Barnett, L. D., Hindu Gods and Heroes. Studies in the History of the Religion of India. London 1923. 12°. 120 S. Wisdom of the East Series.
- Cappeller, Carl, Buddhas Wandel (Aggaghoshas Buddhacarita). Frei übertragen. Diederichs, Jena 1922. 8°. 85 S. Religiöse Stimmen der Völker.
- Carpenter, S. N., The Theology of Tulasi Das. Christ. Lit. Soc., Madras 1918. VII, 202 S.
- Coomaraswamy, Ananda K., Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Museum of Fine Arts, Boston 1923. 4°. 150 S. 86 T.
- Coomaraswamy, Ananda K., Museum of Fine Arts, Boston. Portfolio of Indian Art, Objects selected from the Collections of the Museum. With a descriptive Text. New York, Paris, Hague, Tokyo, Bombay 1923. 108 Tafeln.
- Dasgupta, S., The Study of Patanjali. University of Calcutta 1920. 280 S.
- Ferrand, Gabriel, L'empire Sumatranais de Crivijaya. Paris 1923. 8°. 190 S.
- Foucher, A., L'art gréco-bouddhique du Gandhara. Tome II, second fascicule: P'histoire — conclusions. Ernest Leroux, Paris 1922. 8°. S. 401—809. 125 Abb. 1 Tafel. Pr. 50 fr.

- Gangoly, Ordhendra Coomar, Khsitindra Nath Mazumdar. Rupam, Calcutta. 8°. 42 S. 26 Tafeln. Modern Indian Artists. Volume one. Grant Duff, J. C., A History of the Mahrattas. Oxford University Press 1921. 2 Bände. XCII, 585 S.
- Hodson, T. C., The primitive Culture of India. R. A. S. London 1922. 135 S.
- Höber, Otto, Indische Kunst. Hirt, Breslau 1923. 8°. 132 S. 44 Abb. Pr. M. 3.60.
- Krom, N. J., Inleiding tot de Hindoe-Javaansche Kunst. Tweede, herziene Druk. Nijhoff, 'S-Gravenhage 1923. 8°. 3 Bände. 112 Tafeln u. Karten. I XV, 490 S., II VIII, 490 S., III 7 S., 112 T. Preis Fl. 35.
- Leuba, Jeanne, Un royaume disparu, les Chams et leur art. Avec une préface de M. Louis Finot. van Oest, Paris u. Brüssel 1923. 8°. 199 S. Pr. 40 fr.
- Le Coq, A. v., Die Plastik der buddhistischen Spätantike in Mittelasien. D. Reimer, Berlin 1922. 2°. 30 S. 45 Tafeln. Textabb. Ergebnisse der 19. preuß. Turfan-Expeditionen. Preis M. 150.
- Mudras auf Bali. Handhaltungen der Priester. Zeichnungen von Tyra de Kleen, Text von P. de Kat Angelino. Foltwang-Verlag, Hagen u. Darmstadt 1923. 70 S. 59 Tafeln.
- Parmentier, H., Les sculptures Chames au Musée de Tourane. van Oest, Paris et Bruxelles 1922. Ars Asiatica IV. 4°. 87 S., 30 Tafeln.
- Roy, Manabendra Nath, Indien. Verlag der Kommunistischen Internationale, Hamburg 1922. 8°. V, 191 S.
- Sarup, Lakshman, The Nighantu and the Nirukta. The oldest Indian Treatise on Etymology, Philology and Semantics. Oxford 1921. 259 S.
- Schomerus, H. W., Die Hymnen des Rāpitka — Rāsāga (Rituvāsāga). Aus dem Tamil übersetzt. Diederichs, Jena 1923. 8°. LI, 215 S. Religiöse Stimmen der Völker.
- Seidenstäcker, Karl, Pali-Buddhismus in Übersetzungen. Dskar Schloß, Verlag, München-Neubiberg 1923. XVI, 394 S. 2. vermehrte und verbesserte Auflage.
- Stein, D., Megasthenes und Kantilna. Hölzer, Wien 1922. IV, 336 S.
- Strzygowski, Josef, Die indischen Miniaturen

im Schlosse Schönbrunn. Wiener Drude 1923. Tafelband.

Winternitz, M., Geschichte der indischen Literatur. Dritter Band. Amelang, Leipzig. 8°. XII, 698 S.

China, Turkestan, Tibet.

- Adam, Leonhard, Hochasiatische Kunst. Strecker u. Schröder, Stuttgart 1923. 8°. 54 S. 36 Taf., 4 Textabb.
- d'Ardenne de Tizac, Animals in Chinese Art, a Collection of Examples selected and described. With an Introduction by Roger Fry. London 1922. Preis £ 7 7 s.
- Bachhofer, Ludwig, Chinesische Kunst. Hirt, Breslau 1923. 8°. 60 S. 80 T. Jedermanns Bücher, Preis M. 3.60.
- Boerschmann, Ernst, Baukunst und Landschaft in China. Wasmuth, Berlin 1923. XV S. Text, 288 S. Abbildungen.
- Burckard, D., Chinesische Bronzegefäße. E. M. Seemann, Leipzig. 10 S. 20 T. Bibliothek der Kunstgeschichte Bd. 54.
- Chu-chia-chien, The Chinese Theatre. Translated from the French. John Lane, London 1922. 36 S. 49 Abb.
- Dubois-Reymond, El., Dschung Kuei, Beschwinger der Teufel. Altes chinesisches Volksbuch. Zum ersten Male aus der Ursprache übersetzt. Kiepenheuer, Potsdam. 280 S.
- Eucken, Rudolf und Chang Carsun, Das Lebensproblem in China und Europa. Quelle u. Meyer, Leipzig n. J. 16°. V, 200 S.
- Forke, Alfred, Me Li, des Sozialethikers und seiner Schüler Werke. Zum ersten Male vollständig übersetzt. de Gruyter, Berlin 1922. XIV, 638 S. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen. Heftband zu Jahrg. XXIII/XXV.
- Grande, A. H., Tibetische Hochzeitslieder, übersetzt nach Handschriften von Tag-Mas-Eiq, mit einer Einleitung über die Mythologie der tibetischen Sagenwelt und Bildern, meist nach Aufnahmen des Verfassers. Lieder in die ursprünglichen Versmaße übertragen von Anna Paalzow, Foltwang-Verlag G. m. b. H. Hagen u. Darmstadt 1923. Schriftenreihe: Kulturen der Erde,

Abtlg. Leptwerte. 71 S. 3 Tafeln Zeichnungen.
15 S. Abbildungen.

Granet, Marcel, La religion des Chinois. Paris
1922. XIII, 202 S.

Hobson, R. L., The Wares of the Ming Dynasty.
Benn Brothers, London 1923. 4°. IV, 24 S.
128 Tafeln. Preis £ 4 4 s.

Hölle, Hermann, Über den alten chinesischen
Typendruck und seine Entwicklung in den Ländern
des Fernen Ostens. Schriftgießerei Berthold
1923. Privatdruck.

Jacob, Georg, Schattenschnitte aus Nordchina.
Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen.
Heinz Lafaire, Hannover 1923. 8°. 32 S. 31 Taf.

Johnston, Lena E., China and her Peoples.
London 1923. 12°. 136 S.

Johnston, R. F., The Chinese Drama. Kelly and
Walsh, Shanghai 1921. 36 S.

Karlgren, B., Sound and Symbol in Chinese.
Oxford University Press, London 1923. 12°. 110 S. Preis 2 s 6 d.

Krause, F. E. M., Engels Han, die Geschichte seines
Lebens nach den chinesischen Reichsannalen.
Heidelberger Mitteil. der v. Portheim-Stiftung.
Heidelberg, Karl Winter, 1922.

Krause, F. E. M., Justaofo, Die religiösen und
philosophischen Systeme Ostasiens. Ernst Rein-
hardt, München 1924. 8°. 588 S. M. 13.—

Krause, F. E. M., Terminologie und Namensver-
zeichnis zur Religion und Philosophie Ostasiens.
Beilage zu Justaofo, die religiösen und philo-
sophischen Systeme Ostasiens. Ernst Reinhardt,
München 1924. 8°. 226 S. M. 3.—

Lauffer, Berthold, Milaraspas. Tibetische Texte
in Auswahl übertragen. Foltwang-Verlag,
Hagen und Darmstadt 1922. 4°. 79 S. 14 T.

Rosthorn, A., Geschichte Chinas, Bd. X der Welt-
geschichte in gemeinverständlicher Darstellung,
Hrsg. v. Ludo Moritz Hartmann. F. A. Perthes
u. Co., Stuttgart-Göttingen 1923. 226 S.

Tucci, G., Storia della Filosofia Cinese antica.
Zanichelli, Bologna. XII, 222 S. 2 Tafeln.

Waley, Arthur, An Introduction to the Study
of Chinese Painting. Ernest Benn, London
1923. 8°. XII, 262 S. 49 Tafeln.

Weller, Friedrich, Der chinesische Dharmasam-
graha. Mit einem Anhang über das Lankhāna,

Suttanta des Dighanikāya. Lith. H. Haessel,
Leipzig 1923.

Zimmermann, Ernst, Chinesisches Porzellan und
die übrigen keramischen Erzeugnisse Chinas.
2. stark vermehrte und verbesserte Auflage.
I VIII, 404 S., II VI, 38 S. 133 Lichtdrucktafeln,
3 Kartentafeln, 1 Karte. Minhardt u. Biermann,
Leipzig 1923. Grundpreis M. 80.— (80 Schw. Fr.)

Japan und Korea.

Dahlmann, Joseph, Japans älteste Bezeichnun-
gen zum Westen 1542—1614, in zeitige östlichen
Denkmälern seiner Kunst. Herder, Freiburg 1923.
8°. 72 S. 6 Tafeln. Grundpreis M. 3.—

Elisséeu, Serge, La peinture contemporaine
au Japon. Paris 1923. 8°. 144 S. 81 Tafeln.
Preis fr. 20.

Fieda, S., Weltbetrachtungen eines Japaners.
Ausland und Heimat. Stuttgart 1923. 47 S.
Kühnel, Paul, Wabi. Altjapanische Novellen.
Deutsch von Georg Müller, München 1923. 8°. 257 S. Meisterwerke orientalischer Li-
teraturen. 6. Band.

Kuroda Hōshin 黒心, Dainihon Shintsumpi
大日本美術史, Geschichte der japanischen
Kunst. Tokyo, Seibundō. Preis 12 Yen.

Kurtz, Julius, Die Primitiven des Japans
Holzschnittes in ausgewählten Blättern. W. Jesz,
Dresden. 42 Tafeln.

Migeon, Gaston, Japanese Colour Prints of
the 17th, 18th and 19th Century. Paris 1923.
2 Bände. 75 Tafeln.

Melka, Otto, Japanische Töpferkunst. Schmidt u.
Schäfer, Leipzig 1922. 8°. 143 S. 16 Tafeln.

Saitō Kyūjō 西郷, Kōshiji Meguri 古社寺の
めぐり, Wanderung durch die Tempel und Heiligtü-
mer, Tokyo, Hafubunkwan. Preis 1.80 Yen.

Sasakawa Kimpū 笹川, Nihon Kwaigwaishi
日本繪畫史, Geschichte der japanischen Malerei.
Tokyo, Gentōsha 1922. 2 Bände. Je 5.50 Yen.

Witz, Karl, Die japanische Plastik. Verlag für
Kunstwissenschaft, Berlin 1923. 47 S. 49 Tafeln.
Museum für asiatische Kunst, Köln II.

Yanagi Chūetsu 宗悦, 朝鮮とその藝術
Chōsen to sono Geijutsu (Korea und seine Kunst).
Tokyo, Sobuntaku. Preis 2.80 Yen.

Museumsberichte.

- Museum of Fine Arts, Boston. 47. Annual Report for the Year 1922. 130 S.
 Smithsonian Institution, United States National Museum. Report on the Progress and Condition for the Year ending June 30. 1922.
 Det Danske Kunstindustrimuseums Virksomhed 1922.

Kataloge.**Ausstellungen.**

- Moderne indische Aquarelle in der Nationalgalerie, Berlin, Febr. bis März 1923.
 Chinesische Keramik, Frankfurter Kunstgewerbe-Museum, Juni bis September 1923.

Versteigerungen

- Ostasiatisches Kunstgewerbe, aus deutschem Museums- und Privatbesitz. Lepke, Berlin, 27. Februar bis 2. März 1923.
 Ostasiatische Kunstwerke aus der ostasiatischen Kunstabteilung an den Berliner Museen. Lepke, Berlin, 8. bis 9. Mai 1923.
 Ostasiatische Keramik, Gläselig u. Wärdorfer, Wien, 24. April 1923. 13 Tafeln.
 China-Porzellan, Lepke, Berlin, 9. bis 13. Februar 1923. 8 Tafeln.
 Céramiques diverses, Collection Kleintjes, Bruxelles, 11.—12. Dezember. Muller, Amsterdam, Doelenstraat 16—18. 1 Tafel.
 Art de l'Extrême Orient. 11.—14. Dezember. Muller, Amsterdam. 6 Tafeln.

Sequestre Worch, 8. Vente. Objets d'art ancien de la Chine. Hotel Drouot, 3. bis 5. Mai 1923.

Collection A. Revilliod de Muralt. Céramique de la Chine. Hotel Drouot, 15.—16. Januar 1923. 4 Tafeln.

Collection Eugène Sarlin, Ivoires de la Chine et du Japon etc. Hotel Drouot, 5.—9. November. 8 Tafeln.

Collection de M. P. Sarda. Estampes Japonaises etc. Hotel Drouot, 26.—30. November. 6 Tafeln.

Bücher.

- Otto Harrassowitz, Leipzig, Éphémérides Orientales. No. 21. India and the Far East.
 Karl W. Hiersemann, Leipzig, Der Orient unter Einfluß seiner Kunst.
 Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, Hannover, Indien.
 Luzac's Oriental List and Book Review, London. XXXIV. Jan.—March, April—June, July—Sept. 1923.
 Paul Geuthner, Paris, Éphémérides Bibliographiques. No. 64—69.
 Orientalia, Thirty-two West Fifty Eight St. New York City, Catalogue No. 21—26.
 Orientalia No. 24 Arts and Crafts of Asia.
 „ „ 25 Recent Books on Asia.
 „ „ 26 Eastern Voyages, Travels, Exploration, Description.

Zeitschriftenschau.

Nur die in das Stoffgebiet der O. J. fallenden Aufsätze werden genannt. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Verfasser um Einsendung von Sonderabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.

Deutschsprachliches.

Berliner Museen, XL, III 11/12.

Ernst Kühnel, *Mihl Tschand*, ein unbekannter Mogulmaler (war etwa 1755—85 tätig).

Der Cicerone, März 1923.

Ostasien-Sonderheft.

Kurt Glaser, Aufgaben und Methode europäischer Forschung im Bereiche östlicher Kunst.

„Ihr letztes Ziel aber ist das der Kunstgeschichte überhaupt, es beruht in der zusammenhängenden Darstellung der spezifisch künstlerischen Entwicklung als eines Teiles der gesamten Kultur-entwicklung der Menschheit.“

Otto Fischer, *Ehinesische Buddhas und Bodhisatvatöpfe*. (7 Abb.)

Karl With, *Einige mittelalterliche Plastiken Japans*. (4 Abb.)

Ernst Große, *Die Töpferkunst der Japaner*. (6 Abb.)

Julius Kuth, *China und der japanische Farbenschnitt*. (4 Abb.)

„Von einer eigentlichen Parallele kann selbst hier nicht die Rede sein; hier sprechen zwei völlig verschiedene Kunstauffassungen, ...“

Alfred Salmony, *Die Plastik des hinterindischen Kunstkreises*. (8 Abb.)

William Cohn, *Indische Kolonialkunst*. (10 Abb.)

Desgl., Mai 1923.

Hermann Goetz, *Die indischen Miniaturen der Berliner Museen*. (7 Abb.)

Desgl., August 1923.

Alfred Salmony, *Die Ausstellung chinesischer Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum*. (3 Abb.)

Desgl., Mai 1923.

Hermann Goetz, *Die indischen Miniaturen der Berliner Museen*. (7 Abb.)

Frankfurter Zeitung Juli 1923.

William Cohn, *Ehinesische Keramik im Frankfurter Kunstgewerbe-Museum*.

Kunst und Künstler, XII 1. 2.

William Cohn, *Eine japanische Kunstverfeinerung*. (3 Abb.) S. u. S. 96.

Auguste Rodin, *Im Anschauen der vollen Gestalt Sivas*. (2 Abb.)

Der Kunstwanderer, 1. Aprilheft 1923.

William Cohn, *Ostasiatisches Kunstgewerbe*. (7 Abb.)

Ostasien-Jahrbuch (Jahresbericht des A. E. Pr. Missionsvereins) 1923.

Devaranne, *Der Stand des Christentums in China und die Gründung der nationalchinesischen Christenkirche*.

Schiller, *Japan im Jahre 1921/22*.

Haas, *Ein paar Glossen zu einem neuen Monumentalwerk über den Buddhismus, Grünwedels „Alt-Kutscha“*.

Sundert, *Zeugnisse neuen Lebens im japanischen Buddhismus*.

Pester Lloyd, 28. IV. 23.

Zoltán v. Lakács, *Frank-Hopp-Museum für ostasiatische Kunst*.

Desgl., 9. VI. 23.

Ders., *Die buddhistische Spätantike in Mittelasien*. (Über v. Le Coq's Veröffentlichung.)

Aber Land und Meer, 62. 22.

Hermann Goetz, *Die Malerei der Radschputen*. (5 Abb.)

J. d. D. M. G., 2. 1.

D. Franke, *China als Kulturmacht*.

J. f. Indologie u. Iranistik, 2. 1.

Prof. A. Hillebrandt zu seinem 70. Geburtstage gewidmet.

St. Schayer, *Die Erlösungslehren der Yogācāra nach dem Sūtrālamkāra des Asaṅga*.

- Bruno Liebich, Bemerkungen zu Śaṅkaras Sarvasiddhānta-Samgraha.
- G. M. Stierfon, Indra and Durga in modern Hindostan.
- Jarl Charpentier, Der Name Rambahes (Rambhaja).
- Zeitschrift f. Missionskunde u. Religionswissenschaft, 37. 11. 12.
- Religionsgeschichtliche Bibliographie.
- Desgl., 38. 1.
- Konrad Müller, Ostasiatische und europäische Persönlichkeitsideale.
- Desgl., 38. 3.
- W. Hädel, Leben und Wirken dreier bedeutender protestantischer Missionare in China: Morrison, Gützlaff, Faber.
- Desgl., 38. 4. 5.
- Emil Schiller, Omotoko, die neueste Religion Japans.
- Desgl., 38. 5. 6.
- Knob, Die Lehre des Menzius.
- Desgl., 38. 7. 8.
- H. Haas, Buddha in der abendländischen Legende? „Nicht angängig aber will es mir auch erscheinen, zu behaupten, was Gänther in seinem Buch erweisen wollte, daß bis auf die Joasaph-Barlaam-Legende für das Frühchristentum und das frühe Mittelalter keine, auch gar keine buddhistische Infiltration in das Christentum erfolgt sei.“
- Desgl., 38. 11.
- Witte, Der Wahrheitsgehalt der nichtchristlichen Religionen und die Absolutheit des Christentums.
- Zeitschrift für vergleichende Rechtswissenschaft XL. 1.
- Werner Vogel, Die historischen Grundlagen des chinesischen Strafrechts.
- Mit einer Übersetzung der „Geschichte des Strafrechts“ (hingsatschi) aus den „Büchern der früheren Han-Dynastie“.
- Liao Schang Kuo, Von chinesischen Rechts- und Staatstheorien. Ein Beitrag zu den Grundlagen und Grundbegriffen des chinesischen Staatsrechts.
- Annals of the Bhandarkar Institute 1922/23.
- P. K. Gode, The Bhakti-Sūtras of Nārada and the Bhagavadgītā.
- K. K. Lele, A short Note on the Devi-Image at Dhār dated Samvat 1138 (a. d. 1081). (Abb.)
- P. V. Bapat, The Austerities of Gautama Buddha before his Enlightenment. (Abb.)
- Bulletin of the Art Institute of Chicago, XVII 4. 5.
- Greco-Buddhist Art. (Abb.)
- Bulletin of the Worcester Art Museum, I.
- Cambodian Sculpture found at Angkor-Vat. (2 Abb.)
- The Nine Planets, Indian Sculpture (Ananda Coomaraswamy). (2 Abb.)
- A Chinese Painting of the Yüan Period. (1 Abb.)
- The Burlington Magazine. März 1923.
- Joyce, T. A., A Chinese Bodhisattva. (Abb.)
- Desgl., Mai.
- Arthur Waley, Animals in Chinese art. (Abb.)
- Desgl., Sept.
- Arthur Waley, T'ai Tsung's Six Chargers.
- W. P. Yetts, A famous Chinese bronze. (Abb.)
- „... the reputation of the Silver Island cauldron as a product of the ninth century B. C. or earlier remains unimpaired. Stronger arguments than those of Dr. Voretzsch are needed to dispute the collective opinion of Chinese experts about their ancient bronzes.“
- Desgl., Okt.
- A. K. Haldar, The Buddhist caves of Bagh. (Abb.)
- Desgl., Nov.
- R. L. Hobson, A "Ta-yi box." (Abb.)
- Ting-yao, in den Fundamenten einer Pagode bei Chengtu mit Münzen aus der Wende des 10. Jahrh. gefunden.
- Djawa, II 1.
- F. D. K. Bosch, Het restaureeren van Hindoe-Javaansche bouwerken. (Abb.)
- S. Suhari, De gajahmati te Solo. (Abb.)
- J. S. Brandts Buys, Aanteekeningen betreffende enkele Indonesische Muziekinstrumenten. (Abb.)
- Desgl., II 2.
- A. B. Cohen Stuart, De Wajang en de Heroische Periode in de ontwikkeling van Java.
- Desgl., II 3.
- J. Kunst en C. I. A. Kunst-van Wely, Over Bali-sche Muziek. (Abb.)

Fremdsprachliches.

Acta Orientalia, I 1.

Sten Konow, Some Problems raised by the Khāravēla Inscription.

S. Koperberg, De Javaansche Batikindustrie. Inggrijs, Het Offerfeest "Barit".

Desgl., II 4.

Martha A. Muusses, Een enkel detail van de Hindoe-Javaansche Bouwerken.

The Geographical Journal, Band XL, Sept.

F. Kingdon Ward, Through Western Yunnan. Desgl., Febr. 22.

Sir Aurel Stein, A Chinese expedition across the Pamir and Hindukush A. D. 747.

I. R. A. S., April 1923.

Rhys Davids, The Abhidhamma-Pitaka and Commentaries.

Desgl., Juli.

G. R. Hopkins, Pictographic Reconnaissances. Desgl., Oktober.

Sushil Kumar De, The Agni-Purana and Bhoja.

J. Charpentier, Some Remarks on the Hindu Drama.

Kokka, Fortsetzung von D 3, Band III. Nr. 290.

Seishū, Porträt d. Masuda Kanetaka, Bes. Bar. Masuda — Masanobu zugeschr. Su Lung-po, Bes. Vic. Gutsuka — Hachiman als Jizō, 14. Jahrh., Bes. Marqu. Tokugawa, Nagoya. — Yoshinobu 吉信, Handwerker, Kitag. — Sanyō und Chikuden, Landschaft, Bes. I. Watanabe, Tōkyō. — Landschaften, 2 viert. Schirme, Korea, mitgebracht von Sontai 1539, Daigwanji.

291. Ancient Scroll Paintings — Wang Chien-sheng 王建章, Pferde, Bes. Lien Chüan, Shanghai. — Mushi, heimkehrende Boote, Bes. Graf Matsudaira. — Harai Tonton Emaki, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Watanabe Kwazan, Pilze und Insekten, Bes. T. Yoshida, Tōkyō. — Miyagawa Jsshō 笑, Gang zum Yoshimura, Bes. D. Kuwabara, Tōkyō. — Patriarchen der Shingonsette, Hojreliefs, von Teishin 定審 1327, Kōgōchōji, Tōsa. — Hondō des Rampufuji.

292. Shingon Paintings. — Kōrin, Hirsch, Bes. D. Hosoda, Tōkyō. — Ōkyō, Kraniche, zweit. Schirm, dat. 1789, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Ch'eng Ch'eng-chi 程正癸, Landschaft, dat. 1654, Bes. Lien Chüan, Shanghai. — P'an Nan-tien, Blumenbilder, Album, dies. Eg. —

Kasten für Briefe, Goldlack, Kōdaiji. — Shōjansu und Fudō, Fujiwara, Tōji.

293. Fish Paintings. — Rejame Monogatari, Fujiwara-Kamamura, Bes. Vic. Mitomo. — „Reishōji“, 32 Kwannon, Kenchōji. — Reiher und Lotus, Aufschrift von Yūshūng Chōn-chi 萬中周及 (1329 bis 1409), Yüan? — Kao Feng-han 高鳳翰 dat. 1734, Lotus, Album, Bes. Lien Chüan. — Kuroda Toko 稻皇, Karpfen und Lotus, Bes. D. Mada.

294. Four Great Schools of Religious Painting under the T'ang Dynasty. — Wandmalereien von Sukentri in Korea. — Wang Chien-shang, Album mit Bildern, dat. 1638 und 1641, Bes. Lien Chüan. — Tanyū, chin. Dichter aus dem Chisendō des Jishitawa Jōan, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Keitetsu zugeschr., Album mit den 24 Mustern hindl. Liebe, Bes. Ueno, Ōsaka. — Goshun, Taube, Bes. J. Okabayashi, Ōsaka. — Mitoku, Holz, Kōryōji. — Toyokuni, Matsutake, Bes. Beppu, Tōkyō.

295. Four great Schools II. — Ch'iu Ping, Hsia Yüan, Makimono, Bes. N. Tsuchi, Sendai. — Fünf Kōtō, Ende Fujiwara, Daikafuji. — „Mokuan“, Kwannon, Marquis Inouye. — Ōkyō, Hühner, Schirm, Pasaka Jinja, 1777. — Rutina Kaioku, Landschaft, dat. 1842, Bes. Ch. Hayashi, Kyōto. — Matahei, Ehrysanthemumschau, Bes. T. Nakamura, Tōkyō. — Kujaku Myōō, Holz, Kamamura, Kōgōchōji.

296. Do the Jap. Fine Arts command World Fame? — Li An-shung, Nachteln, Marquis Inouye. — Amitabha, gef. bei Kara Kyōto, Tangutisch, St. Petersburg. — „Sōtan“, Landschaft, Aufsch. von Ryūha, Shōban 清播 (gest. 1447) und Shūgwan 宗沅 (gest. 1463), Bes. D. Kawasaki, Kōbe. — Hōnen Shōnin Emaki, Ehionin. — Kenzan, Feuerbecken, Bes. Beppu, Tōkyō. — Taigabō, Landschaft. — Ladaffen mit Chōseiden, Ashitaga.

297. Landscape Painting under the Six Dynasties. — Ku Tschien, Lotus, 2 Kst., Bes. M. Inouye. — Bild des Huisneng, Sūdōsung, Bes. D. Kawasaki, Kōbe. — Okada Tameyasu, Yōrō-Wasserfall, Bes. T. Hara, Yokohama. — „Yen Hui“, Kwannon, Bes. M. Inouye. — Kufihiro Unsen, Landschaft, dat. 1805, Bes.

S. Kuti, Jse. — Watanabe Kwajan, Seifsha, dat. 1838, Bes. Bar. K. Iwasaki.

298. Landscape Painting II. — Yen Hui zugeschr., Hanshan und Shide, Bes. D. Kawasaki, Kobe. — „Tsunetata“, Saigyō Monogatari, Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — „Shūbun“, die Brücke Wanshi 萬里, Aufschrift von Ryūshin, 龍里架, dat. 1467, Bes. Bar. Iwasaki. — Heiligenstein vom Shaka des Muroji, 9. Jahrh. — Dufon, Angler, dat. 1772, Bes. K. Murata, Ōmi. — Kasuga Mandara, E. Kamakura, Museum, Tokyo. — Tsuishu-Ladkasten, Ehienlung, Bes. D. Kawasaki, Kobe.

299. Development of Bird and Flower Painting in China. — Tsunayuki, Shikishi und Käfer, Ashtaga. — Kōrin, Hirsch und Kranich, zwei zweiteil. Schirme, Bes. Bar. Iwasaki. — Kuan Esu 關思, dat. 1630, Mondnacht, Bes. Bar. Iwasaki. — Ōkyō, Befreiung des Kasans, Bes. D. Uematsu, Suruga. — Samantabhadra, Tanjutisch, Mus. Petersburg. — Imari-Topf, Bes. D. Kawasaki, Kobe.

300. Materials for Ancient Sculpture in China and Japan. — Horokatu Mandara, Fujiwara/Kamakura, Hōbōdalin, Toji. — K'ō Chêng-shi, 葛徵奇, Landschaft, dat. 1634, Bes. Bar. Iwasaki. — Rakimono-Fragment, 14. Jahrh., Bes. M. Tokugawa, Nagoya. — Gatuō, 2 Landschaften mit chin. Dichtern, Bes. D. Kawasaki, Kobe. — Kano Yasunobu, Landschaft, Marquis Ikeda. — Kiyonaga, Szene im Wirtshaus, Bes. D. Kuwabara, Tokyo.

301. Chinese Art Objects introduced into Japan in the Ashikaga Period. — Chang Jui-t'u, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Shaka und 4 Begleiter, Korea, dat. 1330, Hōonji, Mus. fashi. — Tanyū, Album, Hyakunin Isshū, Bes. Marquis Ikeda. — Kōen, Kōmofuten, Holz, dat. 1267, Bes. D. Kawasaki, Kobe. — Yosai, Brand des Asfanglung, Bes. Bar. Iwasaki. — Zwei Jadesäfen, 18. Jahrh., Bes. D. Kawasaki, Kobe.

302. Yamagoshi-Amida, 12. Jahrh., Bes. Ueno, Ōsaka. — Keishōki, das Gosetsusai 巢雪齋 des Kōsai 皓采, Aufschrift von Eino 美與, dat. Per. Meisō, Bes. Baron Iwasaki. — Watanabe Kwajan, Weben bei Mondschein, dat. 1829, dies. Slg. — Sengoku Shisui 芝水, Leben in Edo, Rakimono, Bes. Marquis Ikeda. —

Wang Mien 王冕, Landschaft, Bes. Yen Chān, Shanghai. — Zwei Goldblattōgō, Kamakura, Bes. D. Kawasaki, Kobe.

303. Portrait of Matabei Iwasa and some Records and Letters concerning him. — Matabei, Selbstbildnis, Bes. Sh. Kashio, Echizen. — Koter Amida, Chionin, 12./13. Jahrh. — Leben Shōtoku Taishi's, Kamakura, Jōgūji, Hitaishi. — Ōkyō, 2 Landschaften, dat. 1788, Bes. D. Kawasaki, Kobe. — Lan Ping, Landschaft, dat. 1638, Bes. Bar. Iwasaki. — Ladkasten, dat. 1228, Minnōji.

304. Itchō, Tänzer, Bes. Marquis Ikeda. — „Shūbun“, zwei Schirme, Bes. Bar. Iwasaki. — Fugen, E. Fujiwara, Matsunoodera. — Wang Chien-shang, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Yān Nan-tien, Chrysanthemum, dat. 1688, Bes. D. Utsui, Tokyo. — Kano Raonobu, Tiger, Bes. Vic. Ōtschi. — Torgebäude des Juiganji, Matsushima.

305. The Standard of Shūbun's Painting. — Shūbun, Sanekhai (Hütte des Chūwa im Tōfutsu), Aufschrift von 8 Zenpriestern, Dokument vom Bompō, dat. 1418. — Wandbild von Murtut, H. Sung, Mishi Hongwanji. — „Unkei“, Amida, Holz, Jizōin, Kōyasan. — „Shūbun“, Landschaft, Aufschrift von Ryūha und Shijō Kaneyoshi, Bes. Baron Iwasaki. — „Takanobu“, Kaiser Goshirakawa, Jingoji. — Tanyū, Rakimono im Stile chin. Meister, Marquis Ikeda. — Kwaigetsudō Andō, Schönheit, Bes. D. Kuwabara, Tokyo.

306. The old scroll-paintings of the Genji Monogatari. — „Takanoshi“, Genji Monogatari, Bes. Marquis Tokugawa, Nagoya. — Raigō Amida, Kōfutsuin, Anf. Kamakura. — Genji Monogatari, „Shirae“, 2. H. 13. Jahrh., Bes. T. Hara, Yokohama. — Ch'en Shao-ping 陳紹英, E. Ming, Landschaft, Bar. Iwasaki. — Chinzan, die 5 Getreide, dat. 1849, dres. Bes. — Kōrin und Kenzan, sechseckige Platte, Bes. Vic. Futuoka.

307. Art Encouragement under the Sung Dynasty (prior to the Emperor Hui-tsung). — Landschaft, Anf. 15. Jahrh., Aufschrift von Ryūha († 1446), Bes. Vic. M. Ōtschi. — Kaiser Godaigo, Shōtōji, Sagami. — Matabei, Daruma, Bes. Sh. Kashio, Echizen. — Hsieh

Shih-shên, Episoden aus dem Leben des Su Ch'in und Han Hsia, 2 Kf., Bes. Bar. Iwasaki. — Yamaguchi Sôken, Hofdame, Bes. S. Ôzu, Ise. — Gewebe aus Murtul, T'ang, Bes. Ôtani, Kyôto. — Seidenstoff mit Bogenschützen, Hôryûji.

308. Art Encouragement usw., f. 307 (after the Emperor Huitsung). — Zwei einteilige Schirme, ähnlich dem Hitone Byôbu, M. Tokugawa, Nagoya. — Landschaft mit Bambus, früher dem Kôsofu 江藏主 = Jishi zugescriben, Aufschrift von Kaisû 來復 († 1391), Bes. Bar. Iwasaki. — Ôtso, Blumen und Vögel, dat. 1788, Bes. Ueno, Ôsaka. — Wu Tan 武丹, Eh'ing, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Skulpturen aus Grotte Kienhuastung 蓮花洞, bei Feischêng, angelegt 562, und Shên'ungssu 神通寺, bei Chinan, zwischen 657/658.

309. Buddhist Paintings of the Sung Dynasty. — Sôtaifu, Schirm, Genji-Senen, Bes. Bar. Iwasaki. — Kujaku Myô, Minnaji. — Katamaguruma Tebato, Lad, Fujiwara/Kamamura, Erf. M. Matsubaira. — Li Shista, Pidsnid, Bes. L. Kuwana. — Bailtsu, Schnee in Kraschiyama, Bes. K. Tsudoi. — Kano Dosshinobu, Insektenverkäufer, Kitain.

310. Sesshû's Travels in China. — Jichô, die vier Ränke, 2 Schirme, Bes. Vic. Ôtschi. — Sesshû, Landschaft, Aufschrift von Myôan 1507 u. a., Bes. S. Hayakawa. — Wang Mên 王問, 1. h. 16. Jahrh., Fischerdorf, Bes. Bar. Iwasaki. — Kumano Mandara, 14. Jahrh., dies. Sig. — Indra, Dharma (Indra wird von Chusih 楚石, 1296—1370, erwähnt), Bes. Murayama, Ôsaka. — Holzpuppen aus Kara-Khoja, T'ang, Nishi Hongwanji.

311. Tibetan Art in China. — Sôken, Pfau, Bes. Bar. Iwasaki. — Tibetischer Priester aus Karasthoto, Anf. Yüan, Mus. Petersburg. — Arhats, Tôkalan. — Shûbun, Landschaft, Aufschrift von 13 Priestern, darunter Ekwaisu, † 1425. — Ts'ao Yushuang 曹有光, Anf. Eh'ing, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Wasitanabe Kwajan, Orchideen und Bambus, dat. 1838, Bes. Bar. Iwasaki. — Hiroshige, Tôsakaostation, Bes. Bar. Randa.

312. Important Parts of Japanese Architecture. — Kôrin, Doro-Wasserfall, Bes. Bar. Iwasaki. — Sakijoshi, Sôgenji. — Shata aus Kara-

Khoto, Petersburg. — Sakuo, Priester, Tôjan 洞山, Bes. Bar. Iwasaki. — Mori Jppô, Baumwollpflanzen bei Mondschein, dat. 1871, Bes. Murayama, Ôsaka. — Tanyû, Drache und Tiger, 2 Schirme, Bes. Vic. M. Ôtschi.

313. Subjectivism in Chinese Painting of the T'ang and Sung Periods. — „Keion“, Hoffetso (f. Nr. 209), Bes. Ueno, Ôsaka. — „Shûbun“, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Ôtso, Schneelandschaft, Tokonomadekoration aus dem Kansenshi, 1787, Bes. Kawasaki, Kôbe. — Tsochi (f. Nr. 263), Landschaft, Bes. Lo Chên-yû. — Jakuchû, Hühner, Bes. M. Hashimoto, Futui. — Skulpturen von Yûn-mên-shan 雲門山 (Sui) und T'ô-shan 馬它山 (Sui/T'ang) in Eh'ing-shou.

314. Influence of Western Prints on Japanese Art. — Benjatten, E. Kamamura, Bes. Bar. Iwasaki. — „Mushshi“, Mönch, Bes. Graf Date. — Fusenryô Tebato, Bes. Vic. Doi, Fujiwara/Kamamura. — Ch'ang Jui's'u, Landschaft, 1631, Bes. Bar. Iwasaki. — Kano Toun (Masunobu), die 9 Alten, Marquis M. Ikeda. — Wang Li-pên, Pâonien, Kawasaki, Kôbe.

315. Four Buddhas in the Wall Paintings of the Kondô, Hôryû-ji Temple (4 Tafeln). — Kôrin, Fächer, Rarishira, Bes. Bar. Iwasaki. — Lu Chi, Lotus, ders. Bes. — Eh'ingan, Hirschstuh und Affe, 1852, ders. Bes.

316. Influence of Indian Art on the Wall Paintings of the Hôryû-ji Temple. — Amida Sanjon, Kôya, Kenge Sammain, 2. h. Heian. — Landschaft, chinesisch?, Aufschrift von Tokugan 得巖, 1433, u. a., Bes. Bar. Iwasaki. — Mitsunobu, Jishiyamadera Engi. — Wang Hsueh-hao 學浩 (1744—1822), Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Tessen, Pfauen, Bes. Marqu. Hosokawa. — Wandbild von Kijil bei Kutscha, Mitte T'ang, Bes. Ôtani, Kyôto.

317. Influence usw. II. — Shai 周位, Bildnis des Musô Kutsushi, Myôshin. — Jichô, Mitte Kamamura, Bes. L. Dan. — Goldblattôgô, ähnlich dem Suzuribato im Hachimangû, Kamamura, Bes. Graf Doi. — Li Shih-ta, Herbstlandschaft, dat. 1618, Bes. Bar. Iwasaki. — Kôryûsai, Liebespaar unter Schirm, Bes. Bar. Iwasaki. — Ryûmyô, Holz, Kôninperiode, Myôkôin, Kôya.

318. Miyamoto Musashi. — Ders., Kor: moran, Bes. Marq. Hosokawa. — Bildnis des P'ou-sing 普應 Nān, mit Widmung an einen Japaner Enkei (1306—15 in China), Kōgenji, Lamba. — Otho, Eguchi no kimi, dat. 1794, Bes. Bar. Iwasaki. — Fudō, Anf. Kamatara, Kuriji, Harima. — Chung Ch'in-li 鍾欽禮, Wasserfall, Ming, Bes. R. Itami. — Liu Wei 陸隍, dat. 1667, Herbstwald. — Chin. Bronze, Bes. Bar. Sumitomo, Osaka.

319. Yano Yoshifuge 吉重 (1601 bis 1653), 2 Schirme, Ichinotani und Uji, Bes. Marq. Hosokawa. — Eugen, Ende Fujiwara, Hōjōji, Hōki. — Unkei, Landschaft, Bes. Bar. Iwasaki. — Tatabashi Sōhei 草坪, Hōrai'an, dat. 1830, Bes. Bar. Iwasaki. — Li Yin 李寅, Landschaft, dat. 1705, Bes. Bar. Iwasaki. — Wandmalerei von Kijil.

320. Painting and Calligraphy. — „Naga: tata“, Sumiyoshi Monogatari, Bes. Bar. Iwasaki. — Mokubei, Landschaft, dat. 1811, Bes. Bar. Iwasaki. — Amida und 4 Bodhisattva, Ende Kamatara, ders. Bes. — Itchō, Pferd auf Brücke, ders. Bes. — Yano Moan 茂安 (1673 bis 1752), Selbstbildnis im 75. Jahre, Bes. Ch. Yano. — Chinesische Spiegel, Bes. R. Tomiofa.

321. Painting and Calligraphy II. — „Jen Nāeh-shan“, 2 Landschaften, Bes. Bar. Iwasaki. — 1000armige Kwannon, Sung/Yān, Eihōji, Mino. — Reihitsufai 圭叱齋, Keisshōjo, E. Ashikaga, Mus. Tōkyō. — Tanyu, Album mit buddh. Skizzen, dat. 1653—1660, Marquis Iteba. — Hankō, Landschaft, dat. 1842, Bes. S. Shibata, Ōmi. — Chinesische Spiegel, versch. Sammlungen.

322. The „Shinzei“ Scroll of the Heijimonogatari, Bes. Bar. Iwasaki, 4 Taf. — Bunshō, Landschaft, dat. 1795, Bes. S. Hana: kawa. — Kaki Jogen 旭元, europ. Landschaft, Ol, dat. 1805, Univerf. Kyōto. — Liu Hsin: chung, Hōllentönig, Hōnenji. — Mjen, Hōki, Mitte Kamatara, S. Kōkumi.

Museum of Fine Arts Bulletin, Boston 122.

Recent Acquisitions of the Department of Indian Art (Ananda Coomaraswamy). Two Rajput

Paintings. A Fragment of Fresco from Ajanta. Surya.

The Pennsylvania Museum Bulletin, January 1923. Nataraja, Prince of Dancers (H. H. F. I. 2 Abb.). Desgl., March.

A South Indian Bronze. (1 Abb.)

Three Chinoiserie Textiles.

Desgl., April.

Buddhist Head from Cambodia. (4 Abb.)

Desgl., November.

The Crofts Collection (Langdon Warner).

Chinesische Frühkeramik. (6 Abb.)

Rūpam, Nr. 12.

H. Marchal, Some general Observations on the temples of Angkor. (10 Abb.)

N. Rothenstein, Indian Sculpture.

S. v.

A. Coomaraswamy, Ajanta Fresco Fragment in the Boston Museum. (1 Abb.)

Charles Marriott, Exhibition of Indian paintings at the British Museum.

S. N. Gupta, The Sikh School of Painting. (Abb.)

P. K. Acharya, The training of architects in ancient India.

Agastya, Buddhist Paintings from Chinese Turkestan.

Desgl., 13. 14.

A Hindu relief from a Jaina temple.

Andree Karpeles, The Calcutta School of Painting.

Dilip Kumar Roy, Classical Music of Northern India.

The Fourteenth Annual Exhibition of the India Society of Oriental Art.

Akshay Kumar Maitra, Aims and Methods of Painting in Ancient India.

Victor Goloubew, India and the art of Indo-China.

N. C. Mekta, The Genesis of the Shikhara.

“The Shikhara is merely an exaggerated form of the human headgear.”

De Telegraaf van Zaterdag, Amsterdam.

Henri Borel, Het Museum “Yi Yuan” op de Keizersgracht.

Kurze Mitteilungen.

Ausstellungen, Museen, Sammlungen und Kunstdenkmäler.

In der Baseler Kunsthalle fand im November 1922 eine Ausstellung ostasiatischer Kunst, vornehmlich aus dem Besitz des Baseler Sammlers Rudolf Stähelin statt. Karl Wirth schrieb dazu einen Führer. —

In dem Department of Prints and Drawings des Britischen Museum wurde am 30. November 1922 eine Ausstellung japanischer Holzschnitte der Jahre 1776—90 eröffnet. —

Aus den Denkwürdigkeiten des Generalfeldmarschalls Grafen Waldersee teilt Heinrich Otto Reifner in den „Preussischen Jahrbüchern“ interessante Einzelheiten über die Plünderung Peking im August 1900 mit. Es heißt da: „Als die internationalen Truppen einrückten, fanden sie ganze Straßen und zahllose Einzelhäuser völlig zerstört, und viele Wohnungen total ausgeplündert. Wer es von den angesehenen Einwohnern hatte ermöglichen können, war geflohen, so daß noch viele Häuser Wohlhabender leerstanden.

Wenn nun die Truppen, auf dem Marsche bis Peking an Verwüstungen und Plünderungen gewöhnt und durch die Umstände in fanatische Stimmung gegen die Chinesen versetzt, mitten in solche Zustände gerieten, so ist es wohl kein Wunder, daß Neigung zum Plündern vorhanden war.

Bei den indischen und japanischen Truppen wurde das Deutemachen von vornherein als gutes Recht angesehen; alle Nationen, mit Ausnahme der Deutschen, hatten das Handwerk in Tientsin schon gründlich ausgeübt. So wurde es denn in Peking nicht anders. Erst nach Verlauf von drei Tagen einigten sich die Generale darüber, den Plünderungen Einhalt zu gebieten. Seitdem hatten die wüsten Szenen ein Ende, von Sicherheit des Eigentums konnte aber noch längere Zeit keine Rede sein. Da Kapitän von Ubedom nach den Kämpfen bei Tientsin den deutschen Mannschaften den Eintritt in die

Stadt untersagt hatte, und da nach Peking deutsche Truppen erst gelangten, nachdem das Plündern dort verboten war, so sind an keiner Stelle deutsche Truppen an den Plünderungen beteiligt gewesen, ebensowenig wie Italiener und Österreicher.

Wer von den beteiligten Nationen (also Russen, Japaner, Engländer, Franzosen und Amerikaner) sich besonders dabei hervorgetan hat, bleibe dahin gestellt, geplündert haben sie sämtlich.

Bei den indischen Truppen — mit Ausnahme der Artillerie waren alle britischen Truppen Indier — galt es, wie erwähnt, als selbstverständlich, daß der geschlagene Feind ausgeplündert werden dürfe. Früher hat das auch in den Kapitulationen gestanden. Wenn es, wie die englischen Offiziere sagen, jetzt nicht mehr der Fall ist, so wird doch gleichzeitig zugegeben, daß in dieser Beziehung Vorsicht geboten sei. Man hat sich dadurch geholfen, daß die Truppen angewiesen wurden, „herrenloses Gut“ zu sammeln und abzuliefern, damit es nachher zum allgemeinen Besten verkauft werden könne. Die Sammelstelle für Peking war die englische Gesandtschaft mit ihren weiten Räumen nebst denen des anstoßenden kaiserlichen Wagenparks. Hier wurde das Abgelieferte geordnet und dann allmählich versteigert. In welchem Umfange man „herrenloses“ Gut gefunden hatte, erhellt wohl am besten daraus, daß die Versteigerungen zunächst 6—7 Wochen dauerten und auch später mehrfach stattfanden. Sogar noch während meiner Anwesenheit in Peking, also zwei Monate nach der Einnahme, fanden viele solcher Auktionen statt. Es war ja geschäftlich auch ganz richtig, diese nicht zu übersehen, weil jeder Tag neue Käufer in großer Zahl — von Schanghai, Tientsin, Japan, bald auch von Amerika — heranbrachte. Ich weiß es von Augenzeugen, daß geschlossene Trupps indischer Soldaten mit Beute beladen in die Gesandtschaft kamen und dort vor dem Gesandten Sir Claude Macdonald oder General Gaselee die Gegenstände niederlegten. Bei den Auktionen ist alles zu haben

gewesen, was China bietet, also Porzellan, Elfenbein, Bronzen, Kostbarkeiten, Pelze, Seidenstoffe (meist in Ballen), Stidereien, Uhren, echte Perlen, Edelsteine und verschiedene Schmucksachen. Indem die Auktionen angelegt wurden und ganz öffentlich waren — es haben öfters Chinesen mitgeboten, wie man sagt, häufig, um ihr Eigentum wieder zu erwerben —, sollte angedeutet werden, daß man sich völlig auf dem Rechtsboden befände.“ —

Über archäologische Expeditionen von Seiten Amerikas schreibt das „Harvard Alumni Bulletin“ Nr. 31: „What may be described as a Harvard expedition to China will soon set forth, under the auspices of the Fogg Art Museum, for exploration and research in that country. The force will consist of Langdon Warner, '03, who has been until recently director of the Pensylv. Museum in Philadelphia, H. H. F. Jayne, '20, assistant curator of that institution, and Duncan McDougall, the son of Dr. Will. McDougall Prof. of Psychology at Harvard. — The work will consist largely of a preliminary survey in Central and Western China; it will probably last not more than 8 months in the field. Mr. Warner, who is in charge of the expedition, hopes to make some progress in determining the famous Kiln sites of the Sung dynasty and to visit some of the rock grottoes containing Buddhist sculptures of the fifth and sixth centuries A. D. A large and comprehensive series of rubbings from inscribed and decorated stone monuments and a considerable number of photographs which have not been hitherto obtainable should be secured for the Fogg Museum. It is hoped, also, that 2 or 3 important examples of early architecture still existing in Northeast China and Manchuria which are fast falling to ruin will be thoroughly measured and photographed. As funds are not available for the purchase of original objects of art to enrich the collections at Cambridge, the first year's expedition will confine itself largely to procuring photographs, rubbings, measurements and other material for the study of early and mediaeval Chinese culture. If the results of the preliminary trip warrant it — excavations will be undertaken next year, with the consent of the Chinese government.

The importance of such work can be appreciated when it is realized that, although Europe and

America are flooded with the contents of early Chinese tombs for which fabulous sums are paid by collectors and museums, no tomb with its contents undisturbed, has been recorded and photographed by a responsible scientist. The graceful figures, tall pottery camels, and prancing caparisoned horses, the jars and bronzes and jade found disposed about the bodies of the dead, have been brought over-seas by the thousands, but the priceless information by which they might have been exactly dated, is irretrievable. To know the arrangement of these little processions of figurines in the grave, to find which wares are associated with others, to measure the proportions of the tombs and to find in situ and to copy the tablets buried with the dead would be worth more than the actual possessions of all these objects. Until the party reaches China nothing can be definitely foretold of the trip or the extent of its travels. Political disturbances will undoubtedly interfere seriously with much that ought to be done, and the government at Peking can furnish the Fogg Museum with no definite assurance that the representation of the Museum will be able to carry on any of their proposed investigations. It is believed to be certain, however, that enough opportunities will be found amply to repay the first year's work and to pave the way for the next trip. — Mr. Roy Chapman Andrews of the American Museum of Natural History who is now heading its large expedition in China, welcomes the Fogg Museum party particularly because the latter's archaeological work will take up material not covered by the American Museum of Natural History. — Mr. Andrews and his associates will devote themselves to evidences of primitive man: the Harvard party will study Buddhist art. The 2 groups of scientists will undoubtedly prove useful to each other. — The Freer Museum in Washington together with the Museum of Fine Arts in Boston, has sent out a joint expedition under Mr. C. W. Bishop, and Dr. Laufer of the Field Museum of Chicago is already in China for his institution. It is therefore the greater pity that the proposed American School in Peking is not already started and available with its library and headquarters for information. It will make an admirable clearing house for the several institutions

and their various investigations. — Prof. Portes of Columbia and Latourette of Yale are organizing this school or institute somewhat on the lines of those in Rome, and Athens, and in the Holy Land and of the Academy fathered by the Smithsonian Institution which was on the point of being launched when the War and the untimely death of Mr. Charles L. Freer prevented it. If Harvard, Chicago, the Museum of Fine Arts and the Freer Museum succeed in their different fields, as the American Museum of Natural History has already succeeded in paleontology and zoology in China, the School at Peking will be an obvious necessity and an assured success". —

Im Kronprinzenpalais zu Berlin fand eine Ausstellung moderner indischer Gemälde statt.

Im Kunstgewerbe-Museum zu Frankfurt a. M. fand von Mitte Juni bis Mitte September 1923 eine Ausstellung chinesischer Keramik statt. —

In der Latenhal zu Leiden fand im Herbst 1923 eine Ausstellung japanischer Holzschnitte und Lade aus dem Besitz des Reichs Ethnogr. Museums zum Zweck einer Hilfsaktion für Japan statt. Denselben Zweck dienten Ausstellungen von Reproduktionen aus neueren japanischen Kunstpublikationen im Haag und in Haarlem. —

Bei Kleplamp im Haag fand eine Ausstellung chinesischer Kunst statt, in der vor allem das Museum Yi Yuan in Amsterdam seine Schätze an Skulpturen zeigte. —

Hochschulen, Vereine, Vorträge.

Vom 9.—11. April 1923 fand der 2. deutsche Orientalistentag statt. Es gab auch eine indologische und ostasiatische Fachgruppe, in denen u. a. Pater Abs über „Erkenntnis durch Yoga und Samadhi“ und über „Tantra und Sakti“, v. Glaser napp über „Christliche Einflüsse in Mahayana theologischem System“, H. Haas über „die physiologischen und psychologischen Grundlagen des Yoga“, Traug über „Moderne japanische Hilfsmittel und ihre Bedeutung für die deutsche orientalische Forschung“, E. Hähnisch über „die Bedeutung der manuskriptlichen Studien für die Sinologie“, E. Schmidt über den „Druck moderner japanischer

Schrift“, Albert Herrmann über „La-Tsin oder China und Arabia Felix“, Boerschmann über „Pagoden der Sui- und frühen T'angzeit“ sprachen. —

Prof. Krom (Holland) sprach im Dezember 1923 an der Sorbonne in Paris über Hindu- Javanische Kunst. —

H. F. E. Bissier sprach im März 1923 in der „India Society“ zu London über „Indian Influence on Far Eastern Art“. —

In Leiden hielten im Herbst 1923 die Professoren Vogel, de Bissier und Krom Vorträge über die Geschichte der buddhistischen Kunst. —

Dr. A. Herrmann habilitierte sich als Privatdozent für historische Geographie an der Universität Berlin. —

Die beiden buddhistischen Hochschulen der Higashi- und Nishi-Hongwanji-Sekte in Kyōto, die Ōtani und Kyōfoku-Hochschule, sind in den Rang der Universitäten erhoben worden. —

Über den Stand der ostasiatischen Studien in Russland schreibt D. Posdnceff in einem Privatbriefe vom 16. Mai 1923: „In Russland nimmt das Studium des Ostens in den letzten Jahren eine entschiedene praktische Richtung. Das Kommissariat der Nationalitäten verfügt über zwei Institute der lebenden orientalischen Sprachen in Moskau und in Petrograd, wo der nahe, mittlere und ferne Osten in dem gegenwärtigen Zustande studiert werden. Die Fakultät der orientalischen Sprachen an der Universität zu Petrograd ist der allgemeinen linguistischen Abteilung einverleibt. Die Praktische Orientalische Akademie der Gesellschaft für Orientkunde, mit welcher Prof. Sachau in engen Beziehungen gestanden hat, ist dem Institut für Volkswirtschaft einverleibt und in eine Lehranstalt der Orientalischen Sprachen. Die Akademie der Wissenschaften führt natürlich ihre Arbeiten fort. Das Orientalische Institut in Wladimirost ist in eine Universität mit einer Fakultät für orientalische Sprachen reorganisiert. Außerdem sind an der Universität zu Jekutsk neuerdings eine japanische, chinesische und mongolische Fakultät gegründet worden. Das Studium der mittelasiatischen Sprachen wird an der Universität Taschkent sehr ernst betrieben. —

Im Verein für historische Waffenkunde sprach am 28. November 1923 Dr. H. Goetz über

„Die Escholi, Ein Beitrag zur Geschichte der indischen Frauentracht“. —

Dr. William Eohn hielt in Frankfurt a. M. anlässlich der Eröffnung der Ausstellung chinesischer Keramik im Kunstgewerbemuseum einen Vortrag über „Chinesische Kunst und der Sammler“. —

Neuerscheinungen.

Die Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkertunde Ostasiens gab als Band XVII (den ersten nach dem Kriege) ihrer Mitteilungen eine Sammlung literarisch-wissenschaftlicher Arbeiten deutscher Kriegsgefangener in Japan heraus. —

Der Verlag Ernest Benn, London kündigt zwei große Werke über chinesische Skulptur an: Leigh Ashton, an introduction to the study of Chinese sculpture; Osvald Sirén, Plastic art in China. —

Im Verlage Shimbi Shoin, Tōkyō erschienen Reproduktionen von zwei chinesischen Natismono aus dem Besitz des Herrn Ku Shiching in Peking: Landschaften von Tun-yuan (10. Jahrh.); Wanshao-shun von Surjan (Sung). —

Der Verlag G. van Delft & Cie., Paris und Brüssel, kündigt als fünften Band von Goloubew's Bücherreihe „Ars Asiatica“ an: George Coedès, Bronzes Khmers, und als sechsten Band: Paul Pelliot, Quelques monuments Bouddhiques Chinois du VI^e siècle. —

Rabindranath Tagore läßt in Calcutta eine neue Zeitschrift unter dem Titel „The Visva-Bharati Quarterly“ erscheinen, die vor allem der gegenseitigen Befruchtung von Ost und West gewidmet ist. —

Der Verlag Paul Geuthner, Paris VI^e, kündigt folgende Neuerscheinungen an: Bernhard Karlgren, Analytic Dictionary of Chinese and Sinico-Japanese; Louis de la Vallée Poussin, L'Abhidharmakosa de Vasubandhu. —

Der Shimbi Shoin-Verlag und die Koffa in Tōkyō teilen mit, daß durch das Erdbeben und Feuer vom 1. September ihr ganzes Lager zerstört wurde, daß es aber gelungen sei, die Originalplatten zu retten. Es bestände die Hoffnung, die Arbeit bald wieder aufzunehmen. —

Persönliches.

Prof. Rhyds Davids, geb. am 12. Mai 1843, starb am 27. Dezember 1922. —

Prof. A. von Le Coq wurde zum Mitglied der dänischen Akademie der Wissenschaften und zum korrespondierenden Mitglied der RAS. in London gewählt. —

Am 9. März 1923 starb Emil Hannover, Direktor des Danske Kunstindustriemuseums, Verfasser einer Geschichte der ostasiatischen Keramik.

Richard Wilhelm versandte drei weitere Doppelhefte (II—VI) seiner „Pekingische Abende“, aus deren Inhalt folgende Aufsätze hervorgehoben seien: Chinesisch Neujahr, Übersetzungen aus dem „Buch der Wandlungen“, Reinkarnation, Eine untergehende Welt, Die Rixe vom Dzungting-See, Die Anfänge der Musik. —

Die Leitung der Indischen Abteilung des Berliner Museums für Völkertunde ist Prof. Dr. A. v. Le Coq, dem bisherigen Kurator an dieser Abteilung, übertragen worden. —

Der bekannte niederländische Architekt Dr. Berlage begab sich in Begleitung des Konservators am Reichs Ethnogr. Museum zu Leiden Koorda nach Java, um im Auftrage der niederländisch-indischen Regierung ein Gutachten über die neueren Konservierungs- bzw. Restaurationsarbeiten abzugeben. —

Verschiedenes.

Das Museum of Fine Arts Bulletin, Boston, Vol. XXI, No. 125, schreibt über den Aufsatz von Dickinson „Incense and the Japanese Incense game“ im vorigen Bande der DZ.: „An illustrated article bearing this title, by Miss Harriet E. Dickinson, Assistant in Publication at the Museum, has just appeared in the „Ostasiatische Zeitschrift“, Jahrgang X, Heft 1—4. The illustrations are drawn from objects in the Museum, and many of the data and a number of translations have been supplied by Mr. Kojiro Tomita, Assistant Curator of Chinese and Japanese Art. Notwithstanding the wide ceremonial use of incense throughout the world, the topic seems to be almost without a literature in the Occident. The present article appears to be the first in any European language devoted exclusively

to incense in the East and in particular to the elaborate game founded upon it in old Japan. It should not be overlooked, especially now, that the only medium of publication which could be found for such a piece of pioneer work is a German periodical. A German printing office has set up in English this article containing numerous Chinese characters with a precision worthy of all praise. Reprints of the article are sold in the Sales Office at twenty-five cents or sent postpaid for thirty cents on application to the Secretary of the Museum." —

Wir werden um Abdruck folgender Erklärung gebeten:

Nach Buchhändleranzeigen hat die Verlagsbuchhandlung Richard Karl Schmidt & Co., Berlin W., Lutherstraße 14, im Jahre 1922 eine dritte Auflage meines Buches „Das Kunstgewerbe in Japan“ erscheinen lassen. Für diese Auflage lehne ich jede Verantwortung ab. Sie ist ohne mein Wissen und gegen meinen Willen von der Verlagsbuchhandlung veröffentlicht worden, nachdem ich eine Neubearbeitung verweigert hatte und, auf Grund eines Vertrages von 1909 (neunzehnhundertneun), Ende 1921 (neunzehnhundert-einundzwanzig) durch eine einmalige Zahlung von 250 (zweihundertfünfzig) Paplermark, damals etwa 4 Goldmark, für alle Zeiten „abgefunden“ worden war. Ein Exemplar des Buches wird jetzt etwa 8 (acht) Goldmark kosten, der genaue Goldmarkpreis ist mir ebenso unbekannt wie das Buch selbst.

Dtto Kämmerl.

Versteigerungsberichte.

Vom 27. bis 29. November 1922 wurden bei Drouot, Paris, japanische Farbenholzschnitte aus dem Nachlaß Haviland versteigert: *Chōki*, Zwei Frauen am Fluß 30 000 fr.; *Näherinnen* (Triptychon) von Utamaro 21 000; Zwei Mädchen auf Veranda von Harunobu 15 000; Drei Frauen mit Diener von Kiyonaga 8500; Frau, aus dem Bad steigend von Kiyonaga 3000; Fischerinnen (Triptychon) von Utamaro 3200; Frau im Schnee von Teishi 5900; Junges Mädchen auf Brücke von Teishi 3800. — Vom 30. November bis 2. Dezember 1922 ebenfalls japanische Lacke aus derselben Sammlung. 1. 2. 3. *Sufuribako* 1250, 2400, 6300 Fr., 7. *Desgl.*

nashiji, Hirsch und Hirschkuh 7990; 35. 75. 77. 79. *Juro* 2600, 1180, 1020, 3600 Fr.; 131. *Kyōbato* 8600; 146. *Kōdai* 3000; 242. *Kōbato* 2000 Fr. — Am 24. April 1923 bei Glädfelig und Wärensborfer, Wien, Versteigerung vornehmlich chinesischer Früheramit: (Preise in 1000 Kr., 1 Dollar damals etwa 40 000 Kr.) 71. zwei *Eloisonné* Vasen, modern, 3500; 17. *Elfenbeinbüchse*, Japan, modern, 1900; 100. zwei schwarzgrundige Vasen mit *Blütendekor*, 43 000; kleine Vase, *peach-bloom*, 4500; *flames*. *Dekeltopf* 4500; 98. *Temmoku* 8000; 99. *Seladon-Kanne* 3200; 42. *Buddhafigur* aus *Elfenbein*, Birma 4300; 64. *Schale* mit *Ligerfellglasur*, *T'ang* 2400; zwei *Teller* mit *blauer Unterlasurmalerei* 2300. — Am 8. und 9. Mai 1923 bei Lepke, Berlin, Dubletten der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen: (Dollar = ca. 30 000 M., Preise in Tausend Mark) 37. *Guß-eiserner Wasserteßel*, Japan 1750; 114. *Shino-Chawan* 720; *Heißwasser-Becher*, *Kōetsu* 900; *Kōgo*, *Goldblech* 1400; *Picknickkasten* 2000; 39. *Küchenbeden*, China 5000; 326. *Gemälde*, Dame mit Blume im Haar, China, 17. Jahrh. 3100; 368. *Katan*, Holz, Japan, 17. Jahrh. 3000. *Gesamtergebnis* 150 Millionen M.

In Tōkyō fand im Jahre 1923 eine Versteigerung der Sammlung Hayakawa statt. Es wurden u. a. folgende bemerkenswerte Preise erzielt: *Landschaft* von *Seishū* (früher Sammlung Hori) 145 900 Yen, *Vögel* von Wang Jōshui 76 900 Yen, *Landschaft* von *Shūbun* (früher Marquis Inouye) 46 200 Yen, *Trauben* von *Jih-Kuan* 33 900 Yen, *Go-Spieler* von Maruyama Ōtō (früher Graf Ōtani) 31 900 Yen, *Schiffshi* von Ogata Kenzan 16 930 Yen, *Kōgo*, *Seladon* (5 cm hoch, früher Graf Ōtani) 49 900 Yen, *Sufuribako*, *Goldblech* (früher Graf Ōtani) 4100 Yen. —

* * *

In den nächsten beiden Hefen der DZ. werden u. a. folgende Autoren vertreten sein: Ernst Boerschmann (Berlin), Alfred Forke (Hamburg), H. v. Glasenapp (Berlin), M. Goetz (Berlin), Erich Hähnisch (Berlin), Erich Hauer (Berlin), Albert Herrmann (Berlin), Otto Kämmerl (Berlin), Th. Koorda (Leiden), E. Wellesz (Wien). — Abgeschlossen: 1. Dezember 1923.

Fiske Kimball
FINE ARTS LIBRARY

NON-CIRCULATING

NON-CIRCULATING

Fiske Kimball
EINE ARTS LIBRARY

223
—)

MX 002 130 810

